



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
DIPARTIMENTO DI STUDI GRECO-LATINI, ITALIANI,
SCENICO-MUSICALI

DOTTORATO DI RICERCA IN ITALIANISTICA

TESI DI DOTTORATO
CICLO XXII

IL REALISMO NELL'OPERA DI DOMENICO REA:
SPACCANAPOLI, RITRATTO DI MAGGIO, QUEL CHE VIDE CUMMEO
E UNA VAMPATA DI ROSSORE

RELATORE

Prof. Francesco Muzzioli

CANDIDATO

Sayyid Kotb Amin Kotb

CORRELATORE

Prof. Marcello Carlino

ANNO ACCADEMICO 2011/2012

**Il realismo nell'opera di Domenico Rea:
*Spaccanapoli, Ritratto di maggio,
Quel che vide Cummeo e Una vampata di rossore***

INDICE

INTRODUZIONE: REA TRA IL NEOREALISMO E IL MERIDIONALISMO	3
 CAPITOLO PRIMO: LA REALTÀ NAPOLETANA E LA SUA SOFFERENZA	
1.1- Il mondo plebeo napoletano e il dramma della miseria	37
1.1.1- La miseria e la povertà	55
1.1.2- Il fatalismo e il riscatto	116
1.1.3- Napoli prima e dopo la guerra	161
 1.2- L'emigrazione	
1.2.1- Accenni storici	180
1.2.2- Il grande esodo nella letteratura italiana	191
1.2.3- L'emigrazione nei libri di Rea	213
 1.3- Le strutture sociali	230
 CAPITOLO SECONDO:TECNICA NARRATIVA	
2.1- Uso linguistico particolare	
Rea dal «notevolissimo» dono verbale alla maturità linguistica	271
2.2- Il personaggio di Rea, «dalla mimesi alla coscienza»	370
2.3- L'autobiografismo	422
 CONCLUSIONE	458
 BIBLIOGRAFIA	471

INTRODUZIONE

REA TRA MERIDIONALISMO E NEOREALISMO

Ho sempre pensato di non essere stato destinato a scrivere cose grandi; e scontento di tutto quanto ho scritto da non avere la forza di rileggerlo; ho creduto nell'ispirazione, che esiste, ma che viene raramente. Tutto qui. Un dramma freddo.¹

Domenico Rea è infatti stato sempre uno scrittore profondamente radicato nel proprio mondo e nella propria esperienza, uno scrittore che, solo in base all'approfondimento autonomo nell'analisi del reale, modifica (ossia adatta) il proprio rapporto con il materiale narrativo.

Rea nasce a Napoli l'8 settembre 1921, da Giuseppe, sensale ed ex-carabiniere, e Lucia Scermino, ostetrica. Dal 1924 al 1943 vive stabilmente a Nocera Inferiore con la sua famiglia. Così napoletano di nascita, Domenico Rea trascorre l'intera infanzia a Nocera Inferiore, un grosso centro agricolo della provincia di Salerno, là dove la fertile pianura con gli sterminati campi di pomodori si respinge nel breve passaggio tra le ultime balze dei monti dell'Irpinia e quelle più incombenti della penisola sorrentina. Sono questi i luoghi dell'anima dello scrittore, «San Mauro, i ponti (di Casolla, di Merichi, di Liporta), i tre colli (Chivoli, Castelluccio, Sant'Andrea)»², dove egli, da bambino, seguiva in calesse il padre che andava a caccia o che usciva per le sue senserie, o dove, venendo a contatto con quell'umanità plebea che in seguito popolerà il mondo dei suoi racconti, si recava con i suoi amici (i futuri personaggi Rozza, Caprioni, Cummeo), «poveri ragazzi, figli di braccianti, mendicanti, carrettieri, ma profondi conoscitori di erbe e fiori, delle vicende dei più minuti animali ed insetti»³. A tredici anni, dopo aver conseguito la licenza elementare, il giovane interrompe gli studi (conseguirà in seguito da privatista il diploma magistrale e, iscrittosi a Magistero, non si laureerà mai) e, in attesa di potersi arruolare nell'Arma dei Reali Carabinieri, come vuole il padre, trascorre due anni di gioiosa libertà con gli amici Rozza, Cummeo, Belgiorno ed i figli di braccianti e contadini fra le strade, le campagne, i monti e le colline dell'Agro Nocerino. È in questi anni che, grazie

¹ Citazione inserita in Prina Serena, *Invito alla lettura di Domenico Rea*, Mursia, Milano, 1980, p. 39.

² Rea Domenico, *Nubi*, Società Editrice Napoletana, Napoli, 1976, p. 4.

³ Ivi, p. 6.

anche ad una lunga malattia (il vaiolo) che lo costringe ad un periodo di forzato riposo, Rea scopre il piacere della lettura negli unici libri che trova in casa: impara a memoria così i vocaboli di un'edizione ridotta del Petrocchi, e le parti del discorso sulla *Grammatica italiana* del Malga. Rubato il suo primo libro, la prima parte della *Storia della letteratura italiana* di Francesco De Sanctis, e comprate *Le operette morali* ed i *Canti* di Leopardi, Rea si appassiona sempre di più allo studio.

Questa nascente passione per la letteratura può in seguito svilupparsi completamente grazie ad una serie di fortunati incontri che segnano l'adolescenza del giovane Rea. Abbandonate le allegre compagnie dei ragazzi di strada, con cui rimane in profondi rapporti di affetto, fa il primo di questi incontri con il giovane padre francescano Angelo Iovino, appassionato di lettere e poeta egli stesso, che aiuta Rea a dedicarsi alla lettura dei numerosi volumi contenuti nella biblioteca del convento di San Francesco di Nocera. A quindici anni, dopo aver già composto molti quaderni di pensieri e note, tenta i primi esperimenti letterari scrivendo *Lamento per una rana mutilata*, ispirato da quegli innocenti giochi infantili; e l'anno successivo il bozzetto *E' nato!*; invia questo ultimo, per partecipare ad un concorso letterario, al direttore di *Omnibus*, Leo Longanesi, dal quale riceve un incoraggiamento: «Ho letto il Suo icastico bozzetto che purtroppo non rispondeva al tema del concorso. Mi mandi altre Sue cose. Le leggerò volentieri⁴».

Oltre al padre francescano, si aggiungono, fra gli altri, il professor Marco Levi Bianchini, allievo e studioso di Freud, direttore, in seguito destituito dal suo incarico per motivi razziali, degli Ospedali Psichiatrici di Nocera Inferiore (dove il giovane viene portato dai genitori preoccupati perché non fa altro che leggere e poiché scrive sempre su un solo fronte del foglio), poi il professor Pasquale Lamanna, antifascista, a cui viene tolta la cattedra d'italiano in un liceo per motivi politici, autore di una storia della letteratura italiana lodata anche dal Croce; ed infine alcuni antifascisti confinati a Nocera, tra cui lo scultore Luigi Grosso. Rea

⁴ Citazione inserita in Prina Serena, *Invito alla lettura di Domenico Rea*, cit., p. 25.

ha ben presto così l'occasione di allargare l'arco delle sue letture, fino allora limitato allo studio dei classici italiani e di quelli stranieri. L'incontro con i confinati è decisivo: Rea ha le prime notizie sul marxismo, scopre la vera faccia del fascismo ancora sconosciuta al Sud, mentre approfondisce le sue conoscenze sulla pittura e sulla letteratura contemporanea; nello stesso periodo inizia a formarsi anche una cultura musicale, aiutato dagli amici Francesco e Tullo Lenza, che gli mettono a disposizione, oltre alla loro vasta biblioteca, anche la loro raccolta di centinaia di dischi. Grazie allora a questi fortunati incontri Rea viene in breve a contatto con i primi elementi del marxismo, con l'antifascismo militante, e può rendersi conto più facilmente di tanti altri giovani della sua generazione della falsità e della iniquità del regime allora al potere.

Nel 1939, riuscito ad evitare l'arruolamento nell'Arma dei Carabinieri, e poi assunto come redattore di bozze e successivamente come segretario di redazione dal settimanale *Il Popolo Fascista*, Rea vi pubblica una serie di prose ermetiche, fra cui un *Perimetro del sogno*, inviato a Luciano Anceschi che non gli è avaro di incoraggiamenti. Inizia quindi a collaborare al giornale del GUF di Salerno, *Noi giovani*, dove, nel 1942, appare *Auricchio* (una delle prime versioni di quell'*Americano* che verrà inserito in *Spaccanapoli* cinque anni più tardi) e l'anno successivo, grazie all'appoggio di Francesco Flora, *La figlia di Casimiro Clarus* sulla rivista *Mercurio*.

Nel settembre del 1945 Rea raggiunge l'amico Luigi Grosso a Milano dove conosce e comincia a frequentare Sassu, Manzù, Fabbri, Anceschi, Bo, Sereni, e tanti altri fra i quali anche Alberto Mondadori, che l'anno successivo gli offrirà un contratto editoriale. Egli è comunque angustiato, anche dopo l'uscita di alcune sue opere, da continui problemi economici, che lo costringono alle più svariate occupazioni: impacchettatore, scrivano di fabbrica, correttore di bozze, stenografo, giornalista, nel 1944 operaio presso le Manifatture Cotoniere Meridionali, agitprop comunista, emigrante in Brasile dal 1948 al 1949, a pubblicazione di *Spaccanapoli* già avvenuta, nel 1952 impiegato della Soprintendenza alle Gallerie della Campania (l'anno seguente l'assegnazione del premio Viareggio a *Gesù, fate luce!*). Bisogna ricordare inoltre che Rea, nel corso

della sua vita, pubblica articoli e racconti di vario genere in numerosi giornali e riviste: oltre alle già citate *Il Popolo Fascista*, *Mercurio*, *Noi giovani*, si possono ricordare *Rinascita*, *Milano Sera*, *Paese Sera* (per il quale, nel 1953, come inviato speciale, compie un viaggio che doveva terminare in Cina), *Il Corriere della Sera*, *Prospettive meridionali*, *Le ragioni narrative* (in cui diviene redattore insieme a Inconronato, Pacini Savoj, Pomilio, Vené ed al direttore responsabile Michele Prisco), *La Stampa*, *Panorama*, *L'Espresso*, *Il Gazzettino di Venezia*, ecc.

Sempre nel 1945 Rea torna a Napoli, e, se si escludono alcuni viaggi, fra cui il periodo vissuto da emigrante in Brasile, vivrà per sempre nella città natale fino alla morte, testardo sostenitore del fatto che uno scrittore deve rimanere nel proprio ambiente. Nel 1947 viene pubblicata la sua prima opera, *Spaccanapoli*: un esplicito segno di successo è costituito dalla pubblicazione presso un grande editore (Mondadori) e poi viene benevolmente accolto dal pubblico e dalla critica perché si vede in Rea uno dei rappresentanti più genuini di una nuova generazione di narratori. Insomma di questo volume di racconti e del suo stesso autore si parla tanto; e grande è l'attesa per la seconda opera di Rea. L'anno successivo, esce il testo teatrale *Le formicole rosse*, sempre per Mondadori. Una commedia in tre atti, scritta di getto in una sola notte, seguendo l'istinto di teatrante del proprio creatore, la commedia trova una quantità inferiore di consensi rispetto al precedente *Spaccanapoli*, e lascia i critici perplessi. Alberto Mondadori chiede però a Rea di dare lettura della sua commedia in una sala della Galleria Cairolì, davanti a un ristretto gruppo di amici: il successo è grande, ma si deve aspettare il 1977 per avere un'edizione radiofonica delle *Formicole rosse*, con Nino Taranto e Bruno Cirino. Un'altra edizione radiofonica va in onda, diversi anni prima per la Radiodiffusion Française, e *Le Monde* la recensisce positivamente. Nel 1950 viene pubblicato il volume di novelle *Gesù, fate luce!* (Premio Viareggio 1951) che fa aumentare la sua popolarità. In questo volume, trova posto il primo racconto-saggio di Rea, *Breve storia del contrabbando*, che si pone come preludio alla futura attività di saggista dell'autore, e che nella prosa, composta rispetto allo scoppietto continuo di *Spaccanapoli*, presagisce le seguenti maturazioni linguistiche di Rea. Nel 1952 e nel 1953 escono rispettivamente i racconti

La signora scende a Pompei e *Ritratto di maggio*, mentre nel 1955 viene pubblicata la raccolta *Quel che vide Cummeo* (Premio Salento 1955). *La Pravda* dedica un'intera pagina alla traduzione de *La signora scende a Pompei*, e Rea diviene così uno dei primi scrittori italiani contemporanei tradotti in russo. Diverse altre sue opere vengono poi tradotte in tante lingue, tra le quali l'inglese, il francese, l'argentino, il polacco, il lettone, il romeno, ecc.

Il romanzo tanto atteso dalla critica, *Una vampata di rossore*, appare nel 1959 (Premio Napoli 1959) e viene ritenuto dalla critica il culmine dell'opera narrativa di Domenico Rea; da questo momento in poi, Rea si dedica soprattutto al giornalismo ed alla saggistica, mentre per quel che riguarda la narrativa non farà quasi altro che ripubblicare racconti già presenti in altri libri, a volte leggermente modificati: è il caso de *I racconti* nel 1965 (Premio Settembrini-Napoli 1965) e le varie raccolte per la scuola (*Questi tredici* del 1968, *Il regno perduto* del 1972, *Il ragazzo dei bottoni* del 1977, *I segni della vita* del 1980 e *Stella bianca* del 1980). Opere nuove, sebbene non riescano molto successo, sono *L'altra faccia* del 1965, volume eterogeneo contenente saggi, novelle e poesie, il racconto *La signora è una vagabonda* del 1968 e la raccolta *Tentazione e altri racconti* del 1976.

Al di là dei saggi e degli articoli che Rea va componendo dal 1959, anno de *Una vampata di rossore*, prevale un silenzio di narratore, dato che i brevi testi successivi de *L'altra faccia* e de *La signora è una vagabonda* non possono essere ritenuti all'altezza delle opere precedenti. L'autore stesso fornisce una prima spiegazione di questo silenzio:

Il mio silenzio come narratore è dovuto al trauma subito nell'osservare, sentire, patire il radicale cambiamento del comportamento umano. Abituato a non ripetermi, corro il rischio di rimanere zitto tutta la vita. Il mio lavoro non so risolverlo, né ricalcando i vecchi modelli -che non sento più- né scantonando o scamando con una trovata di genere orwelliano. Come ben ha detto Fiedler, oggi per la letteratura può esservi qualche salvezza nell'assoluto, altrimenti si resta sul campo delle prove, delle presenze, delle carriere. Ora, la letteratura non è e non potrà mai essere una carriera: è un'esplorazione; e se tutte le terre sono state scoperte bisogna cambiare mestiere.⁵

⁵ M. B. A., *Sei domande a Domenico Rea*, intervista in *Uomini e Libri*, giugno 1967.

Sarebbe allora la realtà stessa, secondo Rea, a sfuggirgli; sarebbe il mutamento del comportamento umano che proprio lui, creatore di tanti personaggi di vera e struggente umanità, non riuscirebbe a comprendere e a seguire nel suo continuo svilupparsi, nel suo inevitabile progresso (o regresso). Tale spiegazione non sembra quindi convincente e limita eccessivamente la funzione e la figura del narratore davanti al suo materiale e alla realtà. A proposito di quest'affermazione, Vincenzo Romeo osserva:

In seguito, nel 1965, lo scrittore diede alle stampe *I racconti*, un volume che, con qualche aggiunta e con qualche eliminazione, raccoglieva le novelle già edite. Allora molti pensarono, magari prendendo alla lettera le stesse parole di Rea, che il suo processo creativo si fosse definitivamente chiuso. Tuttavia nonostante le profonde trasformazioni sociali ed economiche di questi ultimi lustri che potevano disorientarlo, Rea non ha mai smesso di scrivere o di pubblicare. Se è vero che ha preferito stampare per i tipi di editori minori napoletani volumetti smilzi di racconti, brevi ma densi saggi, è altrettanto vero che la sua presenza non è venuta meno, anzi è stata continua, pur acquistando in discrezione.⁶

Ritenendo utile per una maggiore conoscenza dell'iter letterario di uno scrittore valutarne non solo i risultati, ma anche indagare le sue possibili cause di dubbi o di crisi, si deve ammettere che un'opera è figlia del proprio tempo, e che comunque è figlia di un periodo storico comune; in questo caso proprio il contesto storico di un paese, così si potrebbe capire il silenzio di Rea:

Dunque c'è un momento, deve esserci, abbastanza preciso, in cui lo scrittore si sente impotente a fronteggiare una nuova situazione, il momento in cui è abbagliato dall'intuizione che il rapporto strade-vicolini è alterato. Ma alterato come? L'ambiente di Napoli, da cui traeva i simboli per i suoi modelli narrativi e la sua plebe erano sempre là, ma il loro atteggiamento verso la città, verso l'altra Napoli, psicologicamente si era alterato (ma questo è un fenomeno non solo napoletano, che si è sviluppato con l'allargamento delle città e delle costruzioni dei quartieri popolari in periferia; cioè alterando o frantumando i colori tipici locali!). E si era alterato anche "fisicamente", perché lentamente la città, invasa dalle automobili stava diventando la più intasata e impraticabile metropoli del mondo e questo fenomeno avrebbe fatto uscire dai vicoli non più i vecchi e romantici contrabbandieri o i gruppi d'antico stampo, bensì i ladri

⁶ Romeo Vincenzo, *Domenico Rea: lo stilista «plebeo»*, Tommaso Marotta, Napoli, 1987, p. 57.

comuni, gli scippatori motorizzati, mentre su tutta la città una mafia politica organizzata avrebbe steso le mani sostituendosi all'antica camorra".⁷

Invece della confessione d'impotenza nei confronti del mutamento della realtà che Rea porta a giustificazione del proprio silenzio narrativo, preferiremmo giustificarlo con il temporaneo esaurimento dei temi, l'inaridimento di una vena creativa tanto vivace quanto spontanea e la sincerità di uno scrittore che, a differenza di tanti altri, preferisce non scrivere piuttosto che parlare a vuoto e a vanvera. La concezione artistica di Rea, alta ed assai rigorosa, ha fatto sì ch'egli scrivesse solo quando ne sentiva la necessità, e non a scadenze fisse per tener vivo il mercato o per adeguarsi ad un'immagine e ad un ruolo precostituiti. In altre parole, Rea non ha nulla in comune con quegli scrittori che «ogni giorno, ogni giorno scrivono, come buttano la pasta».⁸

È comunque un lungo periodo di crisi, di revisione e di riflessione, di cui Rea non fa mistero; anzi, critico spietato di se stesso, dichiara all'inizio degli anni Ottanta:

Può darsi che il mio ciclo si sia chiuso. È accaduto a tanti altri, anche migliori di me. Se Proust fosse vissuto più a lungo, ci avrebbe dato altri capolavori oppure si sarebbe anch'egli fermato? Può darsi che ognuno di noi abbia un suo ciclo creativo e che il mio si sia compiuto.⁹

Dopo questo lungo periodo di silenzio e di incomprendimento della nuova realtà, Rea ritorna ad un'originalità narrativa nel 1985 con *Il fondaco nudo* e due anni dopo con *Pensieri della notte*; ma il vero successo arriva nel 1992 (dopo aver pubblicato nel 1990 *Crescendo napoletano*) con il romanzo *Ninfa plebea* (Premio Strega e Premio E. Flaiano nel 1993 e nel 1994 il Fiorino d'Oro di Firenze).

Per quanto riguarda la saggistica, Rea raccoglie nel 1960 una serie di articoli già usciti fra il 1949 ed il 1960, con il titolo *Il re e il lustrascarpe*, e nel 1968 pubblica *Pulcinella e la canzone di Zeza*. Nel 1971 esce *Diario napoletano* (Premio Campione d'Italia 1972), a cui seguono *Fate bene alle anime del Purgatorio* del 1973, *Il valzer dei mendicanti e altri scritti* del 1989, *L'ultimo*

⁷ Piancastelli Corrado, *Domenico Rea. Il Castoro*, La Nuova Italia, Firenze, febbraio 1975, pp. 122-123.

⁸ Romeo Vincenzo, *Domenico Rea: lo stilista «plebeo»*, cit., p. 51.

⁹ Rutoli Fiammetta, Intervista a Domenico Rea, *Il Mattino*, 12 dicembre 1980.

fantasma della moda del 1992 e *Vivere a Napoli* del 1993. Va osservato, a questo proposito, che Rea, nella saggistica e nel giornalismo, realizza tanto successo quanto ne ha raggiunto nella narrativa: scrive Piancastelli a proposito di Rea: «La più grande letteratura contemporanea è di tipo saggistico e alcuni saggisti sono assai più resistenti e consistenti di una miriade di narratori».¹⁰

Oltre alla già citata opera teatrale, Rea scrive anche un'altra tragedia, *Re Mida*, che, dopo varie traversie, viene data alle stampe nel 1979. L'autore si occupa anche di traduzioni (in *Fiabe campane*, scelte da Michele Rak) e di poesia (*Nubi* del 1976 e *Bologna, 2 agosto 1980, ore 10.25...* del 1980).

Malato da molti anni, viene colpito da un ictus il 9 gennaio 1994 a Benevento. Domenico Rea muore diciassette giorni dopo, nel Centro Traumatologico di Napoli, in una stanza della nuova struttura per la terapia intensiva e la rianimazione. «I medici hanno fatto di tutto. Anche mio genero, che lavora nello stesso ospedale, gli è stato vicino fino all'ultimo», racconta la moglie Anna Maria. Dopo l'ictus, dei più terribili, lo scrittore non si è mai ripreso. «Credo che sia morto senza soffrire: sono andata a trovarlo, era girato verso il muro, ma non dormiva. Sembrava stordito, i riflessi spenti. Poi si sono accorti che non respirava più».¹¹

Infatti l'uomo-Rea era un uomo ambiguo e la sua vita (e ciò si rifletterà, come vedremo, sulla sua opera intera), era piena di tante forti contraddizioni: amava la vita, amava vestirsi bene, mangiare troppo, però non ha fatto nulla per allontanarsi dalla morte: non ascoltava, dopo essere colpito da un ictus, i consigli dei medici di non fumare o di non mangiare troppo; malgrado la sua avarizia di carattere e la sua ossessione per il denaro, disperdeva troppi soldi per i vestiti e per le moto; era di un umore molto variabile anche con la moglie e con gli amici, ora era allegro e scherzoso ora nervoso ed infuriato, ora era tenero e affettivo; e anche per la sua Musa letteraria, Napoli, nei suoi libri c'è sempre un sentimento di odio-amore. Forse egli, della sua città, non amava gli abitanti, i napoletani, il loro modo di

¹⁰ Piancastelli Corrado, *Domenico Rea. Il Castoro*, cit., p. 6.

¹¹ Jouakim Mino, *Peccati geniali*, Pironti, Napoli, 1995, p. 11.

essere e di comportarsi. «Quando conobbe Umberto Improta, il prefetto di Napoli, gli disse: “Sarai un galantuomo in un mare di fetenti”». ¹² Attaccato al denaro al punto da scrivere su ordinazione, ma pronto a sperperarlo; sensibile e rozzo fino alla volgarità; allegro e pessimista. Scettico e diffidente fino alla paranoia: non credeva in niente e nessuno. «Nemmeno l’evidenza lo convinceva», racconta la moglie Anna Maria. Ma anche pronto a rivedere le sue opinioni, a ricredersi: «in questo riesce a battere anche Gandhi, che afferma: “Le opinioni che ho formulato e le conclusioni a cui sono giunto non sono definitive: posso cambiarle domani”». Rea, invece, le cambia nello stesso giorno» ¹³. Però «il fascino di Rea era nelle sue contraddizioni. Quando lo ascoltavi, così dissacrante e spietato, ma anche così ricco di umanità, non potevi fare a meno di pensare alle sue qualità di scrittore, alla sua capacità di trascinare il lettore in fantasie solidamente legate alla realtà», racconta Umberto Improta. ¹⁴

Dopo la scomparsa di Rea, vengono intitolati in onore dello scrittore due premi letterari: il Premio Domenico Rea a Empoli e il Premio Domenico Rea a Ischia. Sono numerose le tristi reazioni alla morte dello scrittore fra cui ci limitiamo a citare poche, di cui la prima è di Sergio Zavoli, vecchio amico di Rea:

A Napoli, di conseguenza, mancherà un osservatore geniale, che l’ha amata, ripudiata e riamata come di più non si sarebbe potuto. In nome di una grande libertà da affermare, di una grande pietà da condividere, di una grande, mesta ironia con cui difendersi. ¹⁵

«Quel che è stato scritto dopo la morte di Domenico Rea lo ha ferito di più. Molti hanno parlato più del personaggio che dello scrittore, dando di Mimì l’immagine di un guitto, di un buffone. Non lo meritava: Napoli ha perso un grande talento», ricorda Michele Prisco. ¹⁶ Ancora la moglie Anna Maria: «Quello che oggi mi fa rabbia è che lo hanno trattato da grande scrittore solo dopo lo Strega e dopo la morte: mio marito lo era anche prima. E lasciamo stare quelli che ne parlavano male prima e ne parlano male già ora». ¹⁷

¹² Ivi, p. 14.

¹³ Ivi, p. 29.

¹⁴ Ivi, p. 16.

¹⁵ Ivi, p. 13.

¹⁶ Ivi, p. 11.

¹⁷ Ivi, p. 22.

Mirella Barracco, la fondatrice di *Napoli 99*, non appena apprende la notizia della morte di Rea, afferma «Con lui se ne va un pezzetto di Napoli», Antonio Ghirelli dal canto suo, traccia un parallelo significativo: «[...] tanta parte dello spirito napoletano Rea sembra portare via con sé che il giorno della sua morte può paragonarsi a quello in cui fu annunciato che il Vesuvio non avrebbe più fumato». «Rea me lo sono sempre immaginato eterno e immortale», afferma Raffaele La Capria, «lui era lo spirito profondo, il grumo originario, lo sperma, l'essenza di questa città». Una grande anima napoletana, dunque, forse l'ultimo eminente rappresentante della sua città, e agli amici oltre al ricordo, resta la consolazione che la sua opera resterà nella letteratura come sottolinea Anna Maria Ortese: «I suoi libri che lo hanno reso famoso sono lì e resteranno a dire che Napoli, malgrado tutto, è forte e la follia dei tempi non la piega, perché Napoli sa più cose sulla follia del mondo di quanto ne sappiano questi tristi tempi». Per Michele Prisco, Rea «[...] s'è fatto disincantato interprete di una plebe che dietro la recitazione dei suoi gesti quotidiani svela una drammatica condizione sociale ed umana».¹⁸

Luigi Compagnone afferma che la sua opera «esprime quella che è la vera fantasia napoletana [...]. I suoi personaggi erano tanto più veri proprio perché frutto della sua straordinaria immaginazione». E Luciano De Crescenzo: «era uno degli scrittori sanguigni che meglio descrivevano Napoli. I suoi racconti erano tipici di una cultura contadina e paesana [...]. Era imbevuto dei sapori autentici di un mondo diverso straordinario». Sergio Zavoli, grande amico di Rea scrive: «uno scrittore campano per quel che riguarda l'argomento e italiano per la lingua, classicista e moderno, popolare e raffinato nello stesso tempo».¹⁹

In molti interventi compare una considerazione fondamentale, l'osservazione che la critica con Rea «non ha fatto i conti fino in fondo» come afferma Michele Prisco²⁰, e, quindi, l'esortazione ad approfondire l'analisi, a leggere più oltre, a rivedere certe catalogazioni arbitrarie e semplicistiche. Come la critica, così Napoli, in definitiva, per Michele Prisco, non ha capito Rea fino in fondo e non lo

¹⁸ Dai loro articoli ne *Il Mattino*, 27 gennaio 1994.

¹⁹ Dai loro articoli ne *Il Giornale di Napoli*, 27 gennaio 1994.

²⁰ Prisco Michele, ne *Il Mattino*, 26 gennaio 1995.

ha valutato come meritava: da Napoli Mimì «aspetta ancora un omaggio» sottolinea, con tono risentito Michele Prisco ad un anno dalla scomparsa dello scrittore. Ci si sarebbe potuti aspettare che «decantata la sorpresa di questa morte, abbandonata l'aneddotica, si fosse ritornati più seriamente e criticamente sulla sua opera di narratore che è stata fra le più alte, durature e valide della nostra letteratura di questo secondo mezzo secolo», conclude Prisco. In conclusione, dunque il fatto che all'indomani della sua morte i suoi colleghi, nei loro articoli, abbiano dato più spazio alla commemorazione dell'uomo, piuttosto che dello scrittore, sarebbe il più grande torto che gli abbiano potuto fare.

La produzione letteraria di Domenico Rea comprende un arco temporale che va dal 1947 al 1992, cioè gran parte del Novecento; in questa tesi ci limiteremo a considerare solo quattro opere, ma prima dobbiamo soffermarci un po', a rigore storico, sull'ambiente letterario contemporaneo a Rea.

Infatti qualsiasi discorso critico a proposito dell'opera narrativa di Domenico Rea non può allontanarsi dal tentativo di definire i rapporti che uniscono (oppure separano) lo scrittore dalle due correnti letterarie più persistenti in quel periodo; il neorealismo e il meridionalismo o il napoletanismo (ossia anche si direbbe il neorealismo meridionale); che dominavano l'ambiente culturale italiano negli anni che videro il suo esordio in campo letterario.

Il mondo naturale e sociale del meridione italiano è entrato nella letteratura alla fine dell'Ottocento, con il regionalismo naturalistico e veristico di Verga, di Capuana e degli altri scrittori del tempo.

Questa prima fase è caratterizzata dalla presenza di tendenze contrapposte: da una parte la volontà di offrire elementi di conoscenza della vita delle classi più umili del meridione, scoprendone le qualità istintive, liberandole dagli schemi convenzionali ed inserendole nel giro della vita nazionale (Verga); dall'altra la tendenza a cadere di nuovo in schemi letterari convenzionali, compiacendosi di aspetti pittoreschi e folcloristici, limitandosi ad un'illustrazione bozzettistica di quella vita (D'Annunzio).

La critica letteraria è propensa a distinguere altre due fasi nel meridionalismo della letteratura italiana. La seconda fase si sarebbe avuta negli anni Trenta e Quaranta del Novecento con autori di spicco come Corrado Alvaro, Vitaliano Brancati, Ignazio Silone, Francesco Jovine ed Elio Vittorini. Con il secondo dopoguerra sarebbe iniziata la terza fase della letteratura meridionalista. Essa non è più solo caratterizzata dall'opera di scrittori di origine meridionale, ma anche da quella di scrittori settentrionali che osservano le diversità e le specificità di queste regioni rispetto a quelle a loro note. L'autore che meglio rappresenta questa terza fase è Carlo Levi.

Si ripresenta durante le ultime due fasi, quella duplice tendenza ad opere che da una parte riescono a penetrare, con analisi conoscitiva, nella realtà sociale e culturale del Sud; e dall'altra parte opere che cadono nel bozzettismo, nelle nostalgie populistiche e mitizzanti di una civiltà contadina che si sta ormai dissolvendo, nelle facili e moralistiche denunce degli antichi mali. Sono poi questi pericoli che Rea presenta nel saggio *Le due Napoli*. E Rea, scrittore sicuramente meridionale, combatte appunto contro quella tradizionale falsificazione della vita napoletana e dei caratteri del suo popolo, perpetrata dagli scrittori napoletani. La spinta a porre il meridione al centro della ricerca letteraria è venuta dalle poetiche del neorealismo. E il neorealismo come ha scritto Calvino «non fu una scuola... fu un insieme di voci, in gran parte periferiche, una molteplice scoperta delle diverse Italie, anche - o specialmente - delle Italie fino allora più inedite per la letteratura. Senza la varietà di Italie sconosciute l'una all'altra - o che si supponevano sconosciute-, senza la varietà dei dialetti e dei gerghi da far lievitare e impastare nella lingua letteraria, non ci sarebbe stato "neorealismo"»²¹. Ma è paesano nel senso del verismo regionale ottocentesco.

Infatti Rea, come vedremo dall'analisi delle sue opere, pone sempre al centro della sua letteratura Napoli e la provincia campana: la prima argomento principale della saggistica, la seconda della narrativa. Lo scrittore non ha mai voluto essere accostato agli altri narratori "napoletani" (quelli che hanno dedicato i loro libri allo studio dei problemi della città partenopea) soprattutto perché si è sempre

²¹ Calvino Italo, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Einaudi, Torino, 2002 (1947), pp. 5-6

considerato l'unico ad aver amato veramente quella città: egli infatti ci è rimasto a vivere, mentre altri come per esempio Bernari, Marotta e La Capria, si sono trasferiti al nord in cerca di fortuna. Egli, inoltre, si ritiene il solo scrittore ad aver rappresentato in forma autentica nelle sue opere, la miseria, le superstizioni, la rassegnazione e l'amara ironia che contraddistinguono la plebe napoletana, quella plebe di cui si è sempre vantato di far parte.

Rea, d'altra parte, non detiene l'esclusiva della napoletanità: molti altri scrittori, sebbene a volte lontani da Napoli, hanno tratto ispirazione per i loro libri dalla situazione della città, o perché legati dal vincolo delle origini o perché semplicemente attratti dalla sua complessità. Il motivo della disastrosa situazione di Napoli, che determina questo grande interesse nei suoi confronti, ha naturalmente le sue ragioni storiche: diventata metropoli prima ancora che fosse compiuta l'unità d'Italia, essa non ha mai trovato, nell'appoggio del governo centrale o nell'avvedutezza dei suoi amministratori, la forza di realizzare un effettivo risanamento delle proprie piaghe secolari. Dal momento che non c'è stata, almeno fino agli anni Sessanta, una struttura economica solida e moderna, la già malsicura situazione del popolo tendeva sempre di più a peggiorare: la mancanza del lavoro produceva instabilità sociale, predominio della malavita e diffusione della corruzione. Ma nonostante quest'infelicità quotidiana, come la definisce Rea nella sua peculiare narrativa popolare, la plebe napoletana riusciva a sopravvivere anche a catastrofi come la guerra.

Nel periodo che va dall'inizio della prima guerra mondiale alla fine della seconda, gli scrittori partenopei non partecipavano alla vita letteraria italiana; infatti il dialetto rimaneva l'unica forma d'espressione artistica veramente importante (fedeli ad un linguaggio vernacolare sono, per esempio, le opere teatrali di Raffaele Viviani ed anche quelle di Eduardo De Filippo), che d'altra parte, però, favorisce la creazione di un'immagine provinciale e ristretta della città.

Negli anni Trenta nella letteratura napoletana continua a persistere una crisi, causata sia dai cambiamenti dei gusti del pubblico e della critica nei confronti di una letteratura troppo realistica, come in effetti era per tradizione appunto quella

partenopea, sia dalla scomparsa dei suoi storici protagonisti come Di Giacomo, Russo e la Serao.

Ma ecco che Carlo Bernari pubblica nel 1934 *Tre operai*, e Anna Maria Ortese, nel 1937, *Angelici dolori*. Grazie alla comparsa di questi due libri, Napoli, che era stata ai tempi di Scarfoglio e della Serao una delle capitali del Verismo, e più tardi il centro d'irradiazione della cultura crociana, diventa in pochi anni l'ispiratrice di un gruppo di narratori, attenti a non lasciarsi sfuggire i tanti segreti della sua realtà umana e sociale. La prima opera di Bernari darà l'avvio ad una grandiosa fioritura della letteratura napoletana, e sarà anche considerata a posteriori precorritrice del Neorealismo. *Tre operai*, con i suoi antieroi, allo stesso tempo apatici e ribelli, è il prodotto di un malessere molto antico, la testimonianza di una popolazione repressa e tormentata da ataviche tare. Con i successivi lavori lo scrittore continua quasi sempre a porre Napoli al centro della narrazione; egli dimostra come per questa città non ci sia stata un'evoluzione reale con il trascorrere degli anni: per la Napoli degli anni del primo dopoguerra (*Tre operai*), per quella del secondo dopoguerra (*Speranzella*, 1949, e *Vesuvio e pane*, 1952) come per quella ancora del boom economico degli anni Sessanta (*Era l'anno del sole quieto*, 1964).

Va ricordato anche che, in questo stesso clima, negli anni Cinquanta, all'intero contrario, emerge un filone cinematografico insistente su alcuni aspetti del folklore napoletano, per esempio sulla canzone, costruendo anche dei film su personaggi che fanno il musicista o il cantante, e facendo della musica il filo conduttore dell'opera stessa (come per esempio *Napoli eterna canzone*, regia di Silvano Siano, 1949); o comunque, anche senza ricorso allo *spaghetti-musical*, si limita ad una carrellata sui costumi partenopei dando libero sfogo ai luoghi comuni sulla napoletanità e contribuendo ad esportarli in Europa e in America (come *Torna a Napoli*, di Domenico Gambino, 1949; *Luna rossa*, regista Armando Fizzarotti, 1951; *Napoli è sempre Napoli* – ancora Fizzarotti - e *Napoli terra d'amore*, di Camillo Mastrocinque, entrambi del '54; *Napoli, sole mio!*, di Giorgio Simonelli, 1958).

Opponendosi a questo cinema di cassetta, molti scrittori e giornalisti intanto (come, per esempio, Rea, Ottieri, Ortese, Compagnone, ecc.) si rendono conto della necessità di scoprire anche le contraddizioni e la sofferenza che Napoli nasconde; avvicinandosi così a quel realismo cinematografico che esordisce con *Napoli che non muore*, regia di Amleto Palermi, 1939; poi con *Paisà*, di Roberto Rossellini, 1946; *Proibito rubare*, Luigi Comencini, 1948; *Napoli milionaria*, di Eduardo De Filippo, 1950.

Su questa linea, procede Anna Maria Ortese, che con *Angelici dolori*, dà il ritratto di una Napoli angustata da numerosi problemi, ma è soprattutto con *Il mare non bagna Napoli* del 1953, composto da racconti e da servizi giornalistici, al quale seguiranno altre opere, fra le quali i romanzi ambientati sempre nella città partenopea, come *Il porto di Toledo* del 1975, e *Il cardillo addolorato* del 1993 che lei cerca di mostrare la miseria in cui vive il sottoproletariato; di notevole valore è soprattutto il capitolo intitolato *Il silenzio della ragione*, dove viene presentata una generazione di letterati (Compagnone, Prisco, La Capria ed anche Rea) in un momento di esitazioni e di scelte contrastanti, una volta che si è dissolto il progetto d'impegno e d'intervento della cultura nel sociale, proprio della letteratura del dopoguerra.

Infatti dopo la pubblicazione di *Tre operai* e di *Angelici dolori*, alla fine della seconda guerra mondiale, la letteratura napoletana riprende il proprio vigore; essa, riallacciandosi alle tradizioni verista e realista, dedica quasi tutte le sue energie all'attenzione per la realtà socio-economica napoletana e all'individuazione di personaggi tipicamente partenopei.

Giuseppe Marotta, probabilmente il più popolare anche attraverso il cinema tra gli autori napoletani, partito da racconti e romanzi umoristici e paradossali, arricchiti di spunti satirici, si rivela con *L'oro di Napoli*, 1947, stesso anno di pubblicazione di *Spaccanapoli*. È una raccolta di bozzetti dell'ambiente partenopeo, con descrizioni sia della miseria che della nobiltà, dove il realismo e il barocco convivono insieme al grottesco e alla commozione autentica. Marotta è l'unico fra tutti questi scrittori ad essere spesso accostato a Rea; questo avviene poiché entrambi, autodidatti, hanno una formazione irregolare e guardano ai loro

personaggi «alternando al drammatico l'ironico e il grottesco , all'elegiaco il disperato e il clownesco».²²

A Marotta ed a Rea si contrappone invece Michele Prisco: infatti nella sua produzione letteraria, sia nei saggi che negli articoli, ma soprattutto nei romanzi, prevale il mondo della piccola e media borghesia, e quello della sonnolenta provincia, descritti con particolare attenzione soprattutto ai dettagli psicologici, analizzando principalmente l'essenza delle cose, sia pure talvolta a costo di dilungarsi e di esitare prima di giungere alle conclusioni finali. In Prisco compare il tema della provincia come un richiamo mitico al tempo della sua infanzia (in questo è simile a Rea che nella *Nofi* di tante sue pagine rivede la zona mitica della fanciullezza, e per questo la situa sempre negli anni dell'anteguerra, come in una sorta di memoria immobile, appartenente ad una realtà remota). La provincia di Prisco è svincolata dai limiti storico-geografici, vista come una regione spirituale, dove il paesaggio fa da sfondo a una condizione della vita; una provincia piena sia di struggimento che di incanto, ferma e crepuscolare ma contemporaneamente nevrotica e dinamica: Prisco usa l'analisi psicologica unita ad un certo realismo, in uno stile raffinato, che non disdegna preziosità e marcate ipotassi. Ci sono certi elementi in Prisco che lo accostano soprattutto al romanzo psicologico di tradizione inglese come i frequenti indugi elegiaci, qualche compiacimento verbale ed in genere la disposizione a puntualizzare ogni dettaglio. Fra le sue opere si ricordano in specie *La provincia addormentata* (1949), *Gli eredi di vento* (1950), *Figli difficili* (1954), *La dama di piazza* (1961), *Una spirale di nebbia* (1966), e *Le parole del silenzio* (1981).

Inoltre va ricordato, in questa rapida sintesi della narrativa napoletana, Luigi Incoronato, che con *Scala a San Potito* (1950) rappresenta con un'intonazione pessimistica e documentaristica la miseria e la mancanza di speranza esistente nell'umanità diseredata impersonata dagli abitanti della scala. Altre sue opere sono *Morunni* (1952), *Il governatore* (1960), *Compriamo bambini* (1963) e *Le pareti bianche* (1968, postumo poiché l'autore si suicida nel 1967).

²² Pullini Giorgio, *Il romanzo italiano del dopoguerra*, Marsilio, Venezia, 1965, p. 247.

Altro scrittore degno di nota è Luigi Compagnone, che alcuni critici descrivono come l'amico-rivale di Domenico Rea (come si legge ne *Il mare non bagna Napoli* di Anna Maria Ortese e nella monografia *Peccati geniali, Ritratto di Domenico Rea* di Mino Jouakim). Nei suoi libri (fra cui si ricorda soprattutto *Le notti di Glasgow*) c'è sempre una scrittura ricca di effetti linguistici ed uno scavo psicologico amaro e risentito, talvolta difficile da riconoscere dietro gli accenti ora patetici ora buffoneschi.

Opera riguardante sempre la situazione di Napoli è anche *Ferito a morte* di Raffaele La Capria, che traccia il ritratto di una borghesia vuota e beffarda, intenta ai suoi giochi d'amore e di carte, sullo sfondo di una Napoli ostile. Il breve libro dell'autore, che si serve di un certo sperimentalismo stilistico oltre che delle possibilità espressive del dialetto, rappresenta un elemento di rottura e di rinnovamento nella letteratura partenopea, timorosa di rimanere intrappolata nel convenzionale e stimolata soprattutto dal mutamento delle circostanze storiche e dal sopraggiungere delle disillusioni dopo il clima di ottimistica speranza della liberazione.

Infatti la maggior parte di questi intellettuali napoletani, negli anni stessi in cui si diffondono le sperimentazioni stilistiche, si mantiene fedele alle forme tradizionali della narrativa, pur senza escludere, come nel caso di Rea, come si vedrà, una disinvoltura espressiva. Questa coerenza è documentata dalla rivista *Le Ragioni Narrative* che vede come direttore Michele Prisco e redattori Domenico Rea, Luigi Incoronato, Mario Pomilio ed altri.

Fra gli scrittori che hanno dedicato i loro libri alla descrizione della situazione napoletana in particolare e meridionale in generale, va inoltre ricordato il toscano Curzio Malaparte, che con *Kaputt* (1943) coglie con precisione gli avvenimenti e le impressioni degli anni prima e durante la seconda guerra mondiale, e con il successivo *La pelle* (1949) descrive i momenti drammatici cagionati dall'occupazione alleata di Napoli dopo lo sbarco anglo-americano. Il libro, composto con una prosa ricca di effetti linguistici, dissacrante ed aspra, dà l'immagine di una metropoli piegata dall'avverso destino, ma non distrutta ed annientata.

È stata questa una rapida sintesi dei più noti intellettuali classificati come napoletani oppure meridionalisti, che, d'altra parte, presentano come unico punto d'unione l'ambientazione della maggior parte delle loro opere a Napoli: città amata ed odiata da Rea che, unico fra tutti quei narratori, ha dedicato i suoi libri esclusivamente alla descrizione dei vizi e delle virtù del basso popolo partenopeo.

D'altra parte, l'esordio di Domenico Rea nel campo letterario, nel 1947 con *Spaccanapoli*, contenente racconti scritti fra 1943 e l'anno di pubblicazione, avviene nel periodo corrispondente alla piena affermazione del Neorealismo. È vero che Rea, subito dopo la pubblicazione di questo suo primo libro, viene effettivamente ed insistentemente incluso nei narratori rappresentanti il Neorealismo. A tal proposito, Rea è estremamente esplicito: in un'intervista in *Uomini e libri* nel giugno 1967 afferma: «Io dubito persino che il Neorealismo sia esistito». E altrove ribadisce:

Mi sono trovato incluso nei neorealisti senza sapere che cosa fosse questo neorealismo, la prova di tutto questo la si può avere leggendo *La figlia di Casimiro Clarus* che è il mio primo lavoro ed è, per capirci, di tono classico. Allora c'era solo la prosa d'arte e i primi a interessarsi di me sono stati dei critici a livello di Francesco Flora, cioè rigorosamente di preparazione umanistica; [...] ma io praticamente ero uno che non sapeva di essere neorealista. Io ho sempre avuto problemi grossi di linguaggio e se devo essere incasellato in qualche cosa, e l'ha detto chiaramente Golino, io sono uno scrittore meridionalista.²³

Bisogna quindi chiarire il concetto del Neorealismo in generale prima che si possa decidere l'aderenza (o non) di Rea a questo movimento.

Molti dibattiti critici si accesero attorno al Neorealismo: o si parla, dal punto di vista delle idee, delle tematiche e delle forme, di una rottura con il precedente e dunque di un'avanguardia; o di un recupero di una tradizione già superata, e allora di una restaurazione. Si presentano, inoltre, varie discussioni perfino al riguardo della data del Neorealismo e dell'ambito, del clima in cui esso è nato e anche delle varie fasi per cui è percorso.

²³ Fornaini Maurizio, *La necessità delle parole, Intervista a Domenico Rea, Inventario*, maggio-agosto 1983, pp. 3-4.

Arnaldo Bocelli ritiene che il Neorealismo comincia negli anni Trenta, con l'attenzione all'ambiente sociale e storico, contro la prosa d'arte dei rondisti e all'autobiografismo lirico dei frammentisti, ai modi evocativi, al paesismo elegiaco della letteratura allora dominante. Esso mirava alla rappresentazione strenuamente analitica, cruda, drammatica di una condizione umana travagliata dall'angoscia dei sensi, dalle convenzioni della vita borghese, dalla vacuità e dalla noia dell'esistenza. Infine i contenutisti furono chiamati neorealisti.²⁴

Carlo Salinari scrive che il Neorealismo nasce in Italia come espressione di una profonda frattura storica, quella crisi che fra il 1940 e il 1945 con la guerra e la lotta antifascista, investe, sconvolge fino alle radici e cambia il volto dell'intera società italiana. Il Neorealismo si nutre allora di una visione nuova del mondo, di una morale e di un'ideologia nuove che sono proprie della rivoluzione antifascista. Si sentiva la necessità della scoperta dell'Italia reale, nella sua arretratezza, nella sua miseria, nelle sue assurde contraddizioni e anche con fiducia pura e rivoluzionaria nelle possibilità di rinnovamento e nel progresso dell'intera umanità.²⁵

Carlo Bo scrive che, nell'immediato secondo dopoguerra, in Italia, si afferma e si diffonde un particolare atteggiamento rappresentativo che, in alcuni settori dell'attività artistica, specie nel cinema e nel romanzo, riceve il nome di «movimento neorealista». Tuttavia egli pensa che, più che di un movimento, si debba parlare di un'esplosione: poiché il desiderio, anzi la necessità di esprimere con segni ciò che accade, di registrare nel libro della comune conoscenza i fatti osservati o comunque vissuti, ha visto improvvisamente crollati davanti a sé, con il cessare della guerra, gli ostacoli, i vincoli, i duri dinieghi che precedentemente avevano frenato o impedito una libera espressione, cioè una vera annotazione dei fatti di costume. A ciò si affianca la necessità, almeno in letteratura, di risolvere su altri piani e con altre voci un problema d'espressione che aveva raggiunto delle forme rigide, chiuse, mentre si toccavano certi punti alti della prosa d'arte «una

²⁴ Cfr. Bocelli Arnaldo, *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, pt. IV, Marzorati, Milano, 1968, p. 1733.

²⁵ Cfr. Salinari Carlo, *La questione del neorealismo*, Parenti, Firenze, 1960, pp. 40-41.

stanchezza condivisa da tutti, della letteratura compiaciuta, leggera, disinteressata che ha dominato fin verso il 1930 [...]».²⁶

Geno Pampaloni vede che, più che un movimento letterario, il neorealismo è un clima, una passione, un'approssimazione e una scommessa; diversamente da ciò che si può dire per il cinema, dove è verificabile una scuola, una comunanza di stile, un aspetto ben qualificato dell'esperienza artistica. Il neorealismo è la volontà di segnare anche in letteratura una cesura con il fascismo. Né *La Ronda* né la prosa d'arte erano, secondo il critico, stati fascismo; ma ne avevano accompagnato, assecondato (e anche nobilitato), la prima il momento restauratore, la seconda il bisogno di sfuggirne, di *parlare d'altro*. Tuttavia ciò non vuol dire che, come clima, il neorealismo non sia stato reale, e non vuol dire nemmeno che non sia stato necessario.²⁷

Per quanto riguarda le fasi del Neorealismo, si è sollecitata una grande discussione critica e sono stati avanzati vari pareri, che, tutto sommato, sembrano simili e coerenti.

Pietro Cataldi distingue nel Neorealismo tre fasi: la formazione (1943-45), la stagione eroica (1945-51) e la crisi (1951-55); però la fase centrale è attorno al 1948, quando il PCI, uscito dal governo dopo la sconfitta elettorale, definisce in modo più organico la propria politica culturale, abbracciando il Neorealismo, detto anche Socialrealismo o Realismo socialista.²⁸

Romano Luperini distingue nettamente il nuovo realismo degli anni Trenta dal neorealismo del dopoguerra. Il nuovo realismo si presenta come un fenomeno composito, all'interno del quale coesistono vari filoni: quello del fascismo di sinistra, quello inaugurato dall'americanismo di Pavese, quello del realismo meridionale, quello di Moravia. Ciò che caratterizza il nuovo realismo, secondo Luperini, è anche il fatto di non essere, a parte poche eccezioni (e tra queste in particolare Fontamara), letteratura di denuncia. Come letteratura di denuncia si

²⁶ Cfr. AA. VV., *Inchiesta sul Neorealismo*, a cura di Bo Carlo, E.R.I., Torino, 1951, pp. 5-8.

²⁷ Cfr. Pampaloni Geno, *Modelli ed esperienze della prosa contemporanea*, in *Storia della letteratura italiana, Vol. IX. Il Novecento*, Garzanti, Milano, 1970, p. 599.

²⁸ Cfr. Cataldi Pietro, *Realismo e Neorealismo*, ne *Le idee della letteratura: storia delle poetiche italiane del Novecento*, NIS, Roma, 1994, pp. 137-138.

presenta invece il neorealismo (postbellico), perché nasce da un «diverso orizzonte d'attesa», da un mutato «rapporto emittente-destinatario», giacché la guerra e le varie esperienze avevano coinvolto tutti, scrittori e lettori. Nel neorealismo Luperini distingue due fasi: la prima, spontanea e caotica, dominata dalle *cronache*, dalle *memorie*, dura fino al 1948 ed è caratterizzata da mancanza di una poetica unitaria; la seconda, dal 1948 al 1955-56, si presenta come *tendenza* precisa: la tendenza a creare un romanzo nazional-popolare (influenzato naturalmente dalle teorie di Gramsci), la tendenza alla creazione di *eroi positivi*, alla polemica antidecadente, la tendenza infine a recuperare sul piano delle strutture narrative la tradizione romantica e veristica.²⁹

Maria Corti fissa la cronologia del Neorealismo entro gli anni 1943-1950. Nel 1943 ha inizio la Resistenza, e il 1943 è anche «data *post quem* dell'estendersi dell'etichetta di Neorealismo dall'ambito cinematografico a quello letterario» e il vocabolo neorealismo si impone «in modo autonomo rispetto al suo uso letterario negli anni Trenta». La data 1950 è scelta dalla Corti sulla base dei risultati di un'inchiesta sul neorealismo, apparsa nel 1951, nella quale si prende atto dell'esaurimento del movimento. All'interno di questi limiti cronologici Maria Corti individua ancora due date significative: il 1945 e il 1948. Infatti il periodo 1943-45 è, naturalmente, il periodo più influenzato dalla Resistenza, dalla «coscienza di una rottura col passato politico e sociale», il periodo in cui si forma una «corrente involontaria», caratterizzata da tradizione orale (racconti di imprese e sacrifici partigiani diffusi a voce) e dalla scrittura clandestina (volantini, giornali). Tutto ciò si sviluppa e si codifica tra il '45 e il '48. A partire dal '48, anno in cui il fronte delle sinistre (Partito socialista e Partito comunista) viene sconfitto alle elezioni, e si inizia il periodo di egemonia assoluta della Democrazia Cristiana, comincia la parabola discendente del Neorealismo, che trova nell'inchiesta citata il suo sigillo.³⁰

²⁹ Cfr. Luperini Romano, *Il Novecento. Apparati ideologici ceto intellettuale sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, Loescher, Torino, 1981, p. 669.

³⁰ Cfr. Corti Maria, *Neorealismo*, ne *Il viaggio testuale*, Einaudi, Torino, 1978, p. 25.

E allora: è lecito usare il termine Neorealismo in modo ampio, includendo tutta la narrativa generalmente antifascista, popolare, dagli anni Trenta agli anni Cinquanta. Non bisogna però dimenticare che questo Neorealismo attraversa tre fasi. La distinzione fra le tre fasi non può essere naturalmente troppo rigida: ci sono eccezioni, anticipazioni, passaggi dall'una all'altra fase, e tuttavia conviene farla, per lo meno al fine di potersi orientare in un fenomeno così complesso:

- La prima fase la possiamo chiamare quella del *realismo degli anni Trenta*, e più particolarmente quella dei romanzi d'opposizione antifascista (diciamo dunque: dal 1929, anno de *Gli indifferenti*, al 1943, inizio della Resistenza);
- la seconda fase è quella della *memoria* e della *cronaca corale* (dal 1943 al 1948), è il periodo centrale della produzione neorealista, in quest'arco di tempo si registra una grande quantità di racconti partigiani e, in particolare nel 1947, di romanzi neorealisti. Entrambe le fasi sono caratterizzate da opere eterogenee; ma la seconda fase si distingue dalla prima per la *voglia di raccontare* gli avvenimenti vissuti e per il bisogno di denuncia sociale, di impegno, di protagonismo spontaneo da parte degli intellettuali.
- La terza fase, infine, è quella della rigida codificazione ideologica, dell'*eroe positivo e nazionalpopolare* (dal 1943 al 1951-1955), codificazione stimolata dal PCI.

Il punto su cui i critici sono maggiormente d'accordo è che il termine Neorealismo indica quel particolare momento storico e letterario che corrisponde al secondo dopoguerra negli anni tra il 1945 e il 1955 e in cui si manifesta una nuova presa di coscienza di quella realtà che già molti anni prima il Verga ha voluto contrapporre alla consolidata tradizione letteraria. In effetti il Neorealismo è il tentativo d'opporre alle vecchie forme e contenuti aristocratici, esistenziali, intimisti della cultura tradizionale nuove forme espressive e contenuti democratici, storici, sociali: cercando d'esprimere i bisogni di nuovi soggetti -

operai, contadini, partigiani - con le vicende delle loro lotte e della loro vita: guerra, scioperi, occupazioni, eroismi, miseria, ecc.

Il termine viene usato inizialmente dal cinema per indicare la produzione cinematografica di registi di spiccata sensibilità e particolare bravura come Vittorio De Sica, Roberto Rossellini e Luchino Visconti che denunciano sulle pellicole i drammi delle plebi urbane e contadine. Tuttavia, a poco a poco, finisce per interessare tutte le attività artistiche ispirate ad un ideale di comunicazione autentica; dal cinema alla letteratura, alle arti figurative.

Il clima culturale dell'Italia degli anni immediatamente successivi alla conclusione della seconda guerra mondiale fu realmente dominato da una violenta polemica nei confronti della *letteratura dell'assenza* che s'era andata sviluppando nel corso del ventennio fascista. Ricollegandosi alle riflessioni portate avanti dai realisti degli anni Venti e Trenta e, risalendo ancora più indietro, all'esperienza veristica dell'Ottocento, prende piede una nuova immagine d'intellettuale: abbandonata la torre d'avorio dell'arte pura, del ripiegamento sul proprio mondo interiore e dell'elaborazione di moduli di scrittura *rondisti*, l'intellettuale si mette a cercare una convalida sociale del proprio ruolo all'interno della società, e tenta di aderire con ogni mezzo alla realtà che lo circonda.

Era facile prevedere che di neoromanticismo non sarebbe più questione dopo la guerra, qualunque esito questa avesse avuto, e che, al contrario, quell'esigenza di realismo avvertita da alcuni sarebbe uscita dalla sua fase di laboratorio [...].³¹

Di conseguenza in ambito letterario, i neorealisti rovesciano il comportamento stesso dello scrittore che non deve più isolarsi nell'orto chiuso o nella torre eburnea della letteratura ma uscire fuori e vivere nella realtà sociale e politica, nelle sue contraddizioni e nella sua trasformazione. Questa presa di posizione caratterizza il rifiuto dello *scrivere bene* e del linguaggio cifrato, e comporta la scelta di un linguaggio immediato, antiletterario, parlato e dialettizzato, anche se molti neorealisti, mirando a dare alle loro opere un valore di testimonianza e di documento politico, scivolano nella banale rappresentazione

³¹ Spagnoletti Giacinto, *Scrittori di un secolo*, Marzorati, Milano, 1974, p. 838.

di cronaca, nella ricerca del colore e, quindi, nel racconto pseudorealistico e populistico.

Gli umili, i diseredati, i lavoratori ottengono il riconoscimento di una nuova dignità letteraria; le loro passioni, la loro volontà e la loro capacità di riscatto, conquistata attraverso la dura esperienza della guerra e della Resistenza, diventano oggetto di nuova analisi.

Forte produzione narrativa, caratterizzata da un lato da una letteratura di testimonianza di Primo Levi e dall'altro da una letteratura di invenzione di Calvino. In questi anni si sviluppa una letteratura nazional-popolare portata avanti soprattutto dalle idee di Gramsci che si è reso conto della costante frattura fra intellettuali e popolo che secondo lui

si è verificata e continua a verificarsi perché in Italia manca un'identità di concezione del mondo tra "scrittori" e "popolo"; cioè i sentimenti popolari non sono vissuti come propri dagli scrittori, né gli scrittori hanno una funzione "educatrice nazionale", cioè non si sono posti e non si pongono il problema di elaborare i sentimenti popolari dopo averli rivissuti e fatti propri [...]. In Italia, il termine "nazionale" ha un significato molto ristretto ideologicamente, e in ogni caso non coincide con "popolare", perché in Italia gli intellettuali sono lontani dal popolo, cioè dalla "nazione", e sono invece legati a una tradizione di casta, che non è mai stata rotta da un forte movimento politico popolare o nazionale dal basso: la tradizione è "libresca" e astratta, e l'intellettuale tipico moderno si sente più legato ad Annibal Caro o a Ippolito Pindemonte che a un contadino pugliese o siciliano.³²

Negli anni della guerra e nell'immediato dopoguerra, un aspetto del risveglio culturale che si diffonde in Italia, è costituito dall'interesse verso l'ideologia marxista, diretta espressione teorica delle organizzazioni e dei partiti di sinistra rappresentati nel parlamento. In tale prospettiva s'inquadra la pubblicazione, nei primi anni del dopoguerra, delle opere, fino ad allora sconosciute, di Antonio Gramsci. *I Quaderni dal carcere* rappresentano una vera e propria miniera di elaborazioni teoriche, di spunti critici, di osservazioni acute, tutte indirizzate a mettere in luce i caratteri ed i fondamenti aristocratici e classisti della cultura tradizionale e il forte e completo distacco degli intellettuali dal popolo.

³² Gramsci Antonio, *Quaderni dal carcere*, (edizione critica a cura di Valentino Gerratana), Einaudi, Torino, 1975, p. 2114.

Tutto ciò colloca Gramsci in una posizione polemica nei confronti delle più affermate ed operanti tradizioni culturali italiane, quella cattolica e quella idealistica. La fondamentale contrapposizione nei confronti della filosofia cattolica riguarda il carattere non popolare di quest'ultima, la sua forte tendenza a mantenere gli umili, i semplici, i poveri nel loro primitivo *habitus* del senso comune; mentre la filosofia della prassi gramsciana - lotta politica unita alla consapevolezza culturale - intende condurli ad una concezione superiore della vita, a sollevarli dalla loro posizione subalterna, ad incitarli verso il dovere della coscienza intellettuale; verso il desiderio d'acquistare conoscenza, di diventare padroni del pensiero e dell'azione, soggetti diretti di storia, cultura, civiltà, senza temere l'imprevisto e l'impensabile, senza aver paura dei mostri e delle novità.

Il Neorealismo ha d'altra parte radici piuttosto profonde nella tradizione letteraria italiana e già prima della guerra, Vittorini, Pavese e Moravia, contrapponendo alla prosa d'arte e al conformismo fascista una più autentica adesione al reale, hanno contribuito alla creazione e allo sviluppo delle istanze neorealiste. A questi stessi autori, nel dopoguerra, dovrà la produzione delle migliori opere della letteratura neorealista. Però il Neorealismo, definito dalla moderna storiografia letteraria come un movimento culturale, artistico, letterario e sociale sviluppatosi nel periodo della Resistenza e dell'immediato dopoguerra, affonda le sue radici anche nell'esperienza realistica del secondo Ottocento come in quella del ventennio fascista, precisamente degli anni Venti-Trenta. Nonostante ciò esso fu, solo in parte, rivolto al recupero della precedente tradizione realistica. Il Realismo degli anni Trenta ha caratteri problematici di cui alcuni critici confluiscono nel Neorealismo del dopoguerra.

È quasi difficile raggiungere una definizione ben precisa del Realismo, però, dal punto di vista strettamente letterario, esso indica il tentativo di rappresentare la realtà autentica e concreta, ecco che «si può parlare non solo del realismo di Balzac e di Manzoni, ma anche del realismo di Dante e di Boccaccio e di altri

scrittori lontani tra loro per epoca, cultura e linguaggio». ³³ Tuttavia negli anni fra il 1870 e il 1890 il Realismo si afferma in teoria e in programma.

Esso viene determinato da una serie di cause ricercabili nel contesto socio-politico dell'Italia post-risorgimentale, nel progresso della scienza, e nell'affermazione della filosofia positivista: in seguito all'unificazione territoriale italiana, il nuovo Stato si trova ad affrontare gravi problemi derivanti dai diversi sistemi d'imposizione e di riscossione dei tributi, diverse tariffe doganali, diverse monete, diversi debiti pubblici, diverse strutture amministrative, diverse tradizioni, diversi usi e costumi: eredità degli ex-Stati. Di fronte a questa difficile situazione si afferma una mentalità realistica che in ambito più strettamente letterario promuove l'impegno sugli aspetti concreti della vita. Contemporaneamente la scienza consegue grandi successi nel campo della medicina, della chimica e della biologia. Analogamente, in tutta l'Europa si afferma una nuova filosofia: il Positivismo che, reagendo alle dottrine idealistiche, e ad ogni ipotesi metafisica, invoca la necessità della ricerca rigorosamente analitica sui dati dell'esperienza, per dedurre leggi e principi che in tutti i campi della conoscenza garantiscano certezza scientifica e possano applicarsi ai fini del progresso civile. Secondo Auerbach il Realismo è «una rappresentazione seria e problematica della vita umana e della sua sofferenza, che ne forma il dato primo e naturale; in cui sono mescolati i registri stilistici, il sublime e il comico, esattamente come sono mescolati nella vita grandezza e miseria, tragedia e banalità». ³⁴

Infatti il Positivismo, in ambito letterario, sfocia in Francia nel Naturalismo, e in Italia nel Verismo. Il Naturalismo indica infatti l'ultima fase del realismo ottocentesco, e in Italia si identifica con il Verismo che indica la letteratura che si avvicina al vero nella sua nuda e semplice evidenza. I veristi sono teoricamente molto vicini ai naturalisti francesi nel senso che, anche loro guardano con compiacenza ad un'arte che si serve dei criteri della ricerca scientifica, sentono il

³³ Anastasio Lucia, *Domenico Rea e il problema critico dei rapporti col Neorealismo*, Gaeta, Napoli, 2004, p. 9.

³⁴ Cfr. Auerbach Erich, in Ceserani Remo e De Federicis Lidia, *Il materiale e l'immaginario. Manuale di letteratura*, Loescher, Torino, 1994, p.896.

bisogno di rappresentare la vita nella sua reale concretezza, soprattutto nel romanzo, lo strumento espressivo privilegiato, e, infine, insistono sul criterio dell'impersonalità, rifiutando ogni intervento da parte del narratore nelle vicende da lui narrate; affinché si tratti di una narrazione oggettiva.

Nonostante ciò sono diversi dai naturalisti francesi i veristi italiani che, alla prova dei fatti, ne colgono solo l'impianto filosofico ed ideologico: mentre i naturalisti rispettano il criterio dell'impersonalità, i veristi non lo mettono in pratica: nel rappresentare gli umili ed i vinti, partecipano assiduamente e con afflizione al loro destino. Inoltre, nelle loro opere, i veristi rappresentano il mondo campagnolo piuttosto che quello cittadino. Mentre l'opera dei naturalisti trabocca d'ottimismo che nasce nei loro animi dall'assistere all'impegno di una società tutta rivolta al progresso scientifico, nelle opere dei veristi domina un atteggiamento pessimistico. Tale pessimismo deve alla particolare situazione del proletariato contadino in Italia così torpidamente chiuso alla vita della nazione da scoraggiare ogni speranza di riscatto; e anche alla psicologia dei veristi stessi oscillante fra pietà ed ammirazione dei sommersi, e disposta a vedere nei vinti sociali dei piccoli borghi i tragici simboli di una più vasta ed oscura sconfitta esistenziale.

La letteratura europea si impegna quindi nella rappresentazione della realtà, essenzialmente nella narrativa che si avvicina direttamente alla vita quotidiana e fa un'attenta ricostruzione di ambienti, di personaggi, di situazioni e di conflitti così da offrire un'immagine efficace del mondo contemporaneo. Oggi, però, è difficile verificare il concetto del Realismo perché diventa sempre più difficile definire con chiarezza il concetto realtà. Tuttavia, la letteratura essenziale appare comunque quella che sa toccare la profondità del reale, che sa rilevarne gli elementi più nascosti, collegandosi in definitiva alla lunga tradizione del Realismo.

Considerandone gli obiettivi, si può dire che il Neorealismo ha delle radici affondate nell'esperienza realistica dell'Ottocento e degli anni Trenta del Novecento; però il Neorealismo si distingue dal Realismo degli anni Trenta e del

secondo Ottocento in quanto consiste nell'entusiasmo degli intellettuali di proiettare nella cultura e nell'arte le istanze etico-civili maturate nel clima della Resistenza; poiché sentono il bisogno, come si è già detto, di rafforzare il proprio ruolo dentro la società e di aderire il più possibile alla nuova realtà che lo circonda, tramite la disposizione degli strumenti letterari ed artistici per denunciare gli orrori della guerra e i mali che da tempo soffocavano la società. Il Neorealismo, comunque, si differenzia dal Realismo tradizionale in quanto assume a fondamento ideologico la lezione morale dell'antifascismo ed è consapevole del fallimento del vecchio regime nonché del peso politico finalmente conquistato dalle classi popolari e con una profonda esigenza non soltanto di libertà ma di effettiva giustizia. Gli scrittori si propongono di parlare meno di sé e più degli altri, di impostare la propria esperienza di uomini e di artisti sullo sfondo concreto della vita, delle necessità e delle aspirazioni del popolo. Bandita ogni tentazione soggettivistica, affrontano problemi come la guerra, la resistenza, le lotte dei lavoratori, la condizione di miseria e di arretratezza del popolo meridionale. La loro narrazione non si limita (ma non sempre) ad una passiva registrazione dei fatti, ma vuole denunciare gli aspetti ingiusti della società e rivelarne le potenziali capacità progressive; lo scopo è quello di saldare la cultura degli intellettuali con quella del popolo, secondo l'insegnamento gramsciano.

Fra le caratteristiche generali del Neorealismo si possono riassumere:

- Il protagonismo delle masse popolari: ciò avviene per realizzare un effettivo risorgimento dell'Italia, dopo la sconfitta del fascismo. Con il Neorealismo le masse popolari e la realtà sociale del paese entrano nella letteratura che fino a quel momento aveva privilegiato i contenuti esistenziali ed intimisti. L'esigenza di rappresentare esperienze vissute e collettive o di denunciare il malessere sociale è largamente diffusa tra gli scrittori neorealisti e una tendenza documentaristica accomuna le cronache di Pratolini, la testimonianza di Carlo Levi in *Cristo si è fermato a Eboli*, la vita delle borgate sottoproletarie descritte da Pasolini, il mondo contadino di Silone. Così il popolo

fa da protagonista raccontando le tragiche vicende in cui è coinvolto. Si diffonde quindi una descrizione realistica nuova che, qualche volta, raggiunge momenti di bruciante violenza denunciando intollerabili oppressioni; ma domina sempre la fiducia nelle origini dello spirito popolare e nei valori collettivi; perciò si tende ad idealizzare le azioni dei personaggi popolari.

- Tutti gli scrittori neorealisti sono politicamente impegnati e utilizzano la scrittura come strumento d'esplicita propaganda ossia di denuncia politica. Animati dall'ardore ideologico che caratterizza il mondo della cultura all'uscita dall'oscuro ventennio fascista e dagli orrori della guerra, gli scrittori neorealisti si trovano nel difficile compito della ricostruzione del mondo nuovo, del recupero della realtà umana di un popolo troppo a lungo oppresso, del suo riscatto e della sua liberazione. Attraverso la denuncia dell'immediato passato, la letteratura diviene esortazione, insegnamento e messaggio di ideali democratici e sociali.

- Di conseguenza si sviluppano l'interesse rivolto alle tematiche regionalistiche, in specie meridionalistiche; e il ricorso a nuovi modi di scrittura realistici: prendono forma rinnovati universi regionali, dalla Sicilia di Vittorini all'Abruzzo di Silone o alla Lucania di Levi che fanno da sfondo alle vicende umane degli esponenti delle classi subalterne d'Italia, alla loro storia e alla loro cultura.

- La scelta di tali tematiche regionalistiche popolari richiede, sul piano linguistico, l'adozione di una lingua con caratteristiche dialettali, cioè un linguaggio il più possibile aderente alla realtà rappresentata, e quindi semplice, elementare e comprensibile a tutti, e così spesso intriso di dialettismi. I realisti degli anni Trenta, in particolare Pavese, hanno già introdotto nella narrativa italiana termini gergali ed espressioni dialettali in una duplice polemica contro il livellamento linguistico promosso dal fascismo e contro la retorica della lingua della letteratura tradizionale. Pavese, solo per chiarire un maggior esempio, ha evitato però la trascrizione dialettale perché ne vede chiaramente i rischi di sconfinare nel folclore e nello strapaesanesimo, e ha cercato di creare una lingua italiana che avesse però la vivacità d'espressione del dialetto e che si allontanasse da una tradizione linguistica e letteraria che appariva ormai cristallizzata nella

prosa d'arte. L'apporto del dialetto piemontese si rivela utile nella prosa di Pavese per definire in modo più approfondito i personaggi e gli ambienti che li producono, e per dare un tono satirico o ironico alla narrazione. Pavese inserisce modi e costrutti dialettali nella lingua italiana, in una dialettizzazione della lingua letteraria che ha lo scopo di renderla più viva, più varia. Pavese non trasferisce la parlata popolare nell'opera letteraria, ma la ricrea. La sua lingua è per questo un rifacimento fantastico di elementi strutturali e sintattici dialettali.

Infatti l'uso del dialetto, se da un lato permette agli scrittori neorealisti di superare la difficoltà espressiva di far parlare il popolo, dall'altro svela uno dei limiti del neorealismo: l'incapacità di elaborare nuovi moduli espressivi. Il Neorealismo comporta sì una rivoluzione linguistica, però essa non è sempre sorretta da una preparazione filologica, adottando costrutti e sintassi della lingua parlata; si colgono gli aspetti del lessico gergale e dialettale per raggiungere una maggiore immediatezza ed incisività espressiva poiché l'adesione ai tradizionali canoni della dignità letteraria risulterà falsa, stonata ed inefficace. Tale uso del dialetto, infine, scivola verso gratuite volgarità.

Inoltre il Neorealismo, ricollegandosi alla tradizione dell'Ottocento italiano ed europeo (poiché gli mancavano dei supporti necessari di cultura) e alla narrativa americana degli anni Trenta, cade molto spesso nello schematismo ideologico imbevuto d'umanitarismo e di populismo che impedisce l'incontro tra lo scrittore e la realtà, limitando l'esito di quest'incontro all'appropriazione di temi e motivi scaturiti dal mondo circostante. L'interesse per la cronaca scade nel mero cronachismo, il proposito documentario si trasforma in un rispecchiamento meccanico e fotografico: infatti, la narrazione si configura come una cronaca, come trascrizione fedele delle cose anche se dietro la cronaca aspira a suggerire una denuncia e ad indicare la necessità di modificare la realtà. Molti scrittori, a causa di un'insufficiente elaborazione culturale e stilistica, non sanno superare i limiti del cronachismo, cioè di una rappresentazione frammentaria, dispersiva, di fatti e situazioni particolari, non inserita in una visione organica di problemi e non risolta artisticamente. Ciò deve al fatto che gli autori già affermati prima della caduta del fascismo portano con sé gli aspetti più rilevanti della loro formazione

culturale, avvenuta certamente in un clima ben diverso da quello del dopoguerra; inoltre anche coloro che si rivelano le prime voci dell'esperienza neorealista, con il passare del tempo si orientano verso il ritorno a temi lirici e psicologici oppure tentano nuove esperienze stilistiche ed espressive.

Nonostante tutto ciò, il Neorealismo, a parte i risultati (o i limiti), rappresenta un'importante ed incisiva esperienza ed un'esemplare manifestazione degli orientamenti e delle scelte di vita intellettuale ed artistica del dopoguerra. Esso costituisce un'esperienza fondamentale della cultura italiana del dopoguerra, una forte, provocatoria e stimolante lezione di responsabilità civile e di spregiudicata ricerca, destinata ad incidere profondamente e direttamente sul destino di tutta la narrativa italiana. Bisogna riconoscere al Neorealismo di aver arricchito il patrimonio artistico italiano, con opere d'indiscussa efficacia come quelle di Pavese, Moravia, Vittorini, Silone, Pasolini, Pratolini, ecc. Inoltre fra gli autori che elogiano il Neorealismo ricordiamo Renato Filippelli il quale ritiene che «il Neorealismo abbia orientato la letteratura italiana in direzione di una generale moralizzazione nel periodo in cui essa risentiva ancora delle influenze della poetica del disimpegno e dell'evasione».³⁵ Fra i meriti del Neorealismo si potrebbero ricordare anche la presa di coscienza della nuova realtà, l'ampliamento delle tematiche e dei motivi, il tentativo di uscire dall'ambito della dilettevole o addirittura della divagazione, l'opportunità appena intravista di far procedere sullo stesso piano letteratura e filosofia³⁶.

Perciò, anche se all'impegno del decennio neorealista succede il disimpegno, l'attenzione alla realtà, ai miti e alle contraddizioni della società contemporanea, l'insistente disposizione all'analisi dell'uomo, la varia ma comune ricerca di un linguaggio antiretorico e anticonvenzionale che caratterizzano la narrativa contemporanea testimoniano l'importanza della svolta incisiva segnata dal Neorealismo nella civiltà letteraria italiana.

Abbiamo ritenuto necessario allargare quest'introduzione alla presentazione del clima culturale in genere, e letterario in particolare, e delle correnti più

³⁵ Filippelli Renato, *L'itinerario della letteratura nella civiltà italiana*, Il Tripode, Napoli, 1991, p. 846.

³⁶ Cfr. AA. VV., *Inchiesta sul Neorealismo*, a cura di Bo Carlo, cit.

influenti del periodo in cui esordì Domenico Rea nel campo letterario con la pubblicazione del suo primo volume di racconti *Spaccanapoli* nel 1947. Infatti fin dall'inizio della sua attività letteraria, Rea è stato, a ragione o a torto, classificato un neorealista; tuttavia, prima di affermare oppure denegare tale classificazione, si devono certamente analizzare l'ideologia e lo stile di Rea nel corpo delle sue opere. In questa tesi ci limiteremo ad analizzare solo quattro opere del nostro scrittore, quelle che, secondo noi, riflettono meglio il suo pensiero e le sue varie idee e tematiche. Tali idee e tematiche sono, o quasi, le stesse delle altre opere di Rea, anche se con ulteriori rifacimenti, sia nella narrativa che nella saggistica.

Queste quattro opere sono: *Spaccanapoli* del 1947, *Ritratto di maggio* del 1953, *Quel che vide Cummeo* del 1955 e *Una vampata di rossore* del 1959. La scelta di questi libri non è avvenuta per caso né senza intenzione: il primo è l'esordio; cioè gli iniziali passi di narrativa, che è stato ritenuto un esordio esplosivo e fulmineo; il secondo e il terzo rispecchiano la maturazione graduale del Rea novelliere e il suo cresciuto impegno per i problemi della sua società; e il quarto testimonia l'arrivo, sia pure incerto e discutibile, alla misura del romanzo.

A tal proposito vorremmo citare le stesse parole di Lucia Anastasio, nel suo libro attorno la narrativa di Rea:

noi ci proponiamo un'indagine capillare che vada oltre le apparenze, tenendo conto della psicologia dell'autore e calandoci nei suoi personaggi e nelle situazioni in cui sono coinvolti, ci sembrerà di toccare con mano la realtà da lui descritta. Solo allora, potremmo comprendere quel mondo surreale dai colori barocchi in cui si confondono commedia e tragedia, realtà e fantasia; fantasia che funge solo da musa ispiratrice dal momento che, come lui stesso afferma, può scrivere solo «stando saldamente poggiato alla realtà».³⁷

³⁷ Anastasio Lucia, *Domenico Rea e il problema critico dei rapporti col neorealismo*, cit., p. 4.

CAPITOLO PRIMO

LA REALTÀ NAPOLETANA E LA SUA SOFFERENZA

**1.1- II MONDO PLEBEO NAPOLETANO
E IL DRAMMA DELLA MISERIA**

Per parlare di letteratura, bisogna venire a Napoli. È uno dei pochi posti del mondo ove chi scrive crede ancora veramente nello scrivere, ove un romanzo, un racconto, un articolo contano effettivamente qualcosa³⁸.

Un discorso a parte richiederebbe la letteratura su Napoli, spesso risolta in un puro impegno di folclore o troppo tentata dal carattere vistoso del fenomeno napoletano per coglierne sempre l'intima verità: perciò la trattazione della città e dei suoi problemi arcaici, la miseria, l'analfabetismo, la povertà e la disoccupazione, corre il rischio di intrappolarsi negli aspetti vistosi e folcloristici della città. Le più valide interpretazioni della storia e del carattere di Napoli, da quella del Di Giacomo a quella della Serao, da Viviani a De Filippo, hanno colto un aspetto autentico dietro l'apparenza di costume indicando quanto c'è di drammatico nel vero volto di un popolo che una facile leggenda ha deformato. Durante e ancora prima dell'età del Neorealismo, sollecitata da più esplicite esigenze, la narrativa mira ad interpretare dall'interno il carattere napoletano con un realismo che non è solo descrittivo ma psicologico e mira proprio alla denuncia di certi fenomeni entrati nel folclore e nel tipico di quel carattere.

Nonostante la diversità delle forme e dei generi delle opere di Rea, proprio da *Spaccanapoli* ad *Una vampata di rossore*, fra racconto, racconto lungo e romanzo, si può affermare che tutta la sua opera giri attorno ad un unico centro: l'uomo napoletano, o meglio, l'uomo costretto a vivere in condizioni rese estreme da secolari malformazioni sociali.

È dall'unità d'Italia che il Mezzogiorno paga. Paga per la condizione umana, sociale, politica, culturale e quando si guarda indietro la distanza fra Nord e Sud è sempre più grande e più difficile da ripercorrere e da leggere. Quelle che costituirono le speranze del Risorgimento e poi dei primi decenni del XX sec., nonostante l'enorme lavoro svolto dai meridionalisti, sempre sul filo coraggioso della denuncia e della prova, caddero l'una dietro l'altra come castelli di carta. Il Nord prosciugò il Sud, dandogli in cambio qualche sussidio e qualche vantaggio civico³⁹.

Sempre segretamente tentato da una storia di Napoli che possa diventare

³⁸ Del Buono Oreste, *Ascoltando un disco Rea ha scritto un romanzo*, *Epoca*, 17 maggio 1959.

³⁹ Rea Domenico, *Prefazione* a Munari Carlo, *Linea figurativa napoletana 1930-1980*, Centro d'arte Serio, Napoli, 1980, p. 7.

paradigmatica, Rea ha finito per porre il suo compito di scrittore al servizio di questa verità su Napoli da liberare da ogni tentazione folcloristica e da ogni luogo comune. Questo tema centrale ha dato inizio a varie situazioni formali che hanno portato gradualmente lo scrittore dal bozzetto al ritratto psicologico, dall'esigenza del racconto fulmineo al romanzo, dall'espressione dialettale all'italiano. Questo spostamento è strettamente collegato alle diverse prospettive che regolavano l'osservazione di Rea, e a loro volta legate al crescente approfondimento dell'analisi della realtà da parte dello scrittore. Da qui si diparte tutta una serie di temi e motivi strettamente collegati a quello centrale.

Domenico Rea, scrittore nativamente realista, sceglie come mondo dei suoi libri Napoli dove egli, dal 1943 in avanti, continua a risiedere stabilmente; e che è sempre stata la sua città, il mondo e l'ambiente a cui lo legava una consanguineità fisica e spirituale. E, proprio dal contatto quotidiano con la folla gesticolante e rumorosa, Rea continua a trarre i soggetti ed i personaggi dei suoi racconti, romanzi e anche saggi. Tuttavia si deve tener conto che nella narrativa di Rea prevale di più come ambiente la Campania in genere, mentre nei saggi domina di più Napoli con la sua complessa realtà.

È una Napoli popolata, vista ed interpretata da popolano come nessuno prima di lui aveva fatto, insieme spensierata e crucciata, rumorosa e tragica, gremita di personaggi astuti e burleschi che lo scrittore disegna con umana coscienza attraverso una prosa ricca, volentieri attingendo al pittoresco del vernacolo.⁴⁰

L'esame del rapporto con Napoli è una delle essenziali chiavi interpretative dell'esperienza di Rea, anche perché non esiste forse città al mondo che così fortemente condizioni, nel bene e nel male, i suoi scrittori. Rea evidenzia i vari aspetti, anche contraddittori, che caratterizzano questa città ed i suoi abitanti: una profonda gioia di vivere minacciata però dal terrore continuo della miseria; l'espedito improvvisato di giorno in giorno per sopravvivere, e, di contro, l'impegno programmatico per uscire definitivamente dall'incertezza economica; la cordialità del popolo e, contemporaneamente, la vocazione quasi naturale o

⁴⁰ Fiorentino Luigi, *Narratori del Novecento*, Edizioni Scolastiche Mondadori, Verona, 1965, p. 309.

l'abitudine di quello stesso popolo ad imbrogliare il prossimo; la sporcizia e la molteplicità presenti nel basso e, all'opposto, una natura generosa e florida che fa di Napoli, comunque, una delle più belle città d'Italia. Nei saggi e negli articoli di Rea è evidente la volontà di valutare Napoli globalmente, riconoscerne alcune qualità, ma facendo emergere anche il dramma, i contrasti e la povertà che stagnano in essa.

A tal proposito va ricordato che, pur volendo mantenere l'ordine cronologico nell'analisi delle opere di Rea, delle tematiche e dei motivi in esse più prevalenti, dobbiamo cominciare prima a capire la linea ideologica e narrativa su cui procede il nostro scrittore, come è presentata da lui stesso. Rea scrive nel 1951 un saggio intitolato *Le due Napoli*, il quale, oltre ad un valore obiettivo, storico e critico, ha anche quello di una dichiarazione di poetica ed aiuta a comprendere meglio in che senso sia diretta la ricerca dello scrittore. Rea compone il saggio nel 1951 e, dopo averlo pubblicato lo stesso anno sulla rivista *Paragone*, lo ripubblica, quasi per sottolinearne la grande importanza, con qualche ritocco formale, a precisi intervalli di tempo: una prima volta nel 1955, in appendice a *Quel che vide Cummeo*; una seconda nel 1965, all'interno de *I racconti*; la terza, infine, nel 1977, in appendice all'edizione ampliata di *Fate bene alle anime del Purgatorio*.

Si tratta di un saggio sul carattere dei napoletani, come annota lo stesso autore nel sottotitolo, in cui viene analizzata la differenza esistente tra il mito di Napoli, terra di vita allegra e spensierata, e la realtà concreta della città partenopea, fatta di fame, di miseria e di tuguri che al di là del turistico colore locale rivelano umiliazioni e sofferenze. L'opera analizza lucidamente ed imparzialmente la contraddittoria e tragica situazione di Napoli, in cui quasi non esiste un confine netto fra il riso e le lacrime. Perciò, come si è già detto, è molto necessario analizzare questo saggio affinché si possa raggiungere il fondo della narrativa dello scrittore. *Le due Napoli*, una fra le più intelligenti guide alla psicologia e al costume del popolo napoletano; e anche lo scheletro saggistico della narrativa di

Rea, ci presenta in mano «la chiave indispensabile per aprire la porta dell'universo di Rea».⁴¹

Le due Napoli è considerato dalla critica il manifesto delle opere di Rea, la predisposizione sulla quale elevare il progetto delle ambizioni letterarie di studioso della questione napoletana e meridionale. Piancastelli vede nel saggio «proprio il realismo che rifugge da qualsiasi indugio naturalistico, penetra anzi a fondo una verità e ne fuoriesce grondante sangue. Sociologicamente, poi, il testo è di una validità fuori discussione; ancora una volta lo scrittore non esprime alcun giudizio esplicito, la sua tecnica è simile ai racconti; eppure si tratta di un documento spietatissimo, una vera denuncia sociale»⁴².

Sebbene la narrativa di Rea abbia come protagonista soprattutto la plebe *nofinese*, e la saggistica invece quella napoletana, l'autore ambisce ad un'analisi di validità universale, riferibile a qualsiasi altro paese che presenti situazioni di povertà e di degrado sociale. Ciò viene affermato da Maria Teresa Lanza De Laurentiis:

Ma la novità non manca, almeno per un più largo pubblico, ed è quel saggio sulle *Due Napoli*, che [...] rappresenta [...] un vero punto di approdo della politica di Rea, e di conseguenza il punto di partenza obbligatorio di chi voglia seriamente interessarsi alla sua produzione. In queste pagine lucidissime, infatti, che rivelano un'intelligenza colta profonda originale, Rea affrontava fin dal '50 un problema di fondamentale importanza per uno scrittore meridionale, e cioè il problema di rappresentare Napoli - ma il discorso potrebbe allargarsi o comunque considerarsi esemplare per tutta la narrativa meridionale: mentre d'altra parte gli stessi luoghi più familiari alla fantasia di Rea restano quei vivi e miserabili paesi del circondario, di cui Napoli è il centro storicamente determinante.⁴³

Inoltre Di Consoli scrive che *Le due Napoli* «è la summa di tutto ciò che lo scrittore pensa sulla sua città e sull'arte; da notare, inoltre, come la poetica e la città coincidano, per cui la natura della città determina la poetica»⁴⁴. Anche

⁴¹ Romeo Vincenzo, *Domenico Rea: lo stilista «plebeo»*, cit., p. 37.

⁴² Piancastelli Corrado, *Domenico Rea. Il Castoro*, cit., p. 85.

⁴³ Lanza De Laurentiis Maria Teresa, *La realtà di Domenico Rea*, Società, Einaudi, Roma, 1955, n. 4, p.741.

⁴⁴ Di Consoli Andrea, *Le due Napoli di Domenico Rea*, Unicopli, Milano, 2002, p. 68.

Gaetano Trombatore osserva che de *Le due Napoli* «non importa stabilire quanto sia di esatto o di esagerato in questo schema e nelle osservazioni che lo riempiono e lo documentano. Queste pagine ci interessano solo perché lo scrittore vi procede alla aperta dichiarazione di una sua embrionale poetica»⁴⁵.

Il primo intento del saggio è appunto quello di sfrondare l'alone folcloristico che da sempre accompagna l'immagine della città in tutte le contrade del mondo, al punto che gli stessi napoletani «han finito per credere di essere simili ai personaggi cantati, narrati e rappresentati dai loro scrittori» e «quando qualcuno ha tentato la via della verità, per primi i napoletani si sono ribellati; e non vi si sono riconosciuti; mentre credono di ritrovarsi nelle canzonette e in altre opere scritte, che hanno una prosa tanto vivace quanto superficiale»⁴⁶. Sembra che ci sia un patto fra i napoletani e gli scrittori, e in gioco c'è quel desiderio dei napoletani di nascondere la tristezza, la solitudine, la malinconia di certi momenti della vita, per cui è meglio che si continui a paragonarli a dei Pulcinella pur di non vedere smascherata la serietà del dolore che li affligge.

[...] un napoletano preferisce essere giudicato un pulcinella più che un miscredente; un uomo senza dignità più che un becco; un sentimentalista più che un uomo totale al quale non faccia difetto il senso del reale

perciò Rea vede che

tra la Napoli cantata, narrata, rappresentata e voluta dai suoi medesimi abitanti e la vera, vi corra una notevole differenza. Noi ritroviamo solo qualche gesto e qualche colore della Napoli vera nella letteratura. La Napoli vera è sì brutale ma più storica e meritevole di comprensione. Tra le due Napoli c'è la medesima differenza che corre tra un oggetto fotografato e l'oggetto reale. Nel reale ci sono tre indubitabili dimensioni. Nella fotografia anche le macchie diventano lucide e piacevoli allo sguardo. Anche i particolari più sinistri- i cenci che sembrano bandiere- acquistano un fascino; e il fascino porta a una deviazione della verità, che si ritrova intera nell'oggetto nudo e crudo, senza fotografia, ovvero senza letteratura.⁴⁷

Così si sono venute lentamente formando due realtà, tra loro non

⁴⁵ Gaetano Trombatore, *Scrittori del nostro tempo*, U. Manfredi Editore, Palermo, 1959, p. 126.

⁴⁶ Rea Domenico, *Quel che vide Cummeo*, Mondadori, Verona, 1955, p. 225.

⁴⁷ Ivi, pp. 225-226.

comunicanti: quella proiettata dagli artisti, piatta e falsa come una fotografia senza profondità, una pura macchia di colore, senza odore e senza materia, e l'altra terribile e vera, tragicamente plebea. Un turista recato a Napoli, allontanandosene, dimentica la miseria, il vicolo e le tristi passioni, e rimane affascinato solo dalla vivacità dei napoletani; dovunque si parli di questa città, c'è una disposizione a comprenderla che è in sostanza un'accusa alla sua pulcinelleria, alla sua corruzione in politica e in morale. Un popolo sporco, dedito all'ozio, alla prostituzione, impoeticissimo. Ma come si spiega che un popolo così corrotto ed immorale è, per dirla con Rea, «ancora tanto vivo, anzi nella piena capacità d'insegnare qualche cosa agli uomini, di dare a loro, se non altro, uno spettacolo che gli stranieri chiamano vita piena?»⁴⁸.

Non sarebbe sufficiente, dal nostro punto di vista, solo prendere atto della differenza che Rea pone tra la città reale, luogo disperato e miserabile come pochi altri, e la falsificazione che gli scrittori ne hanno fornito. Quest'opposizione permette soprattutto di definire un canone della letteratura napoletana, composto, naturalmente, di modelli e di antimodelli. Nessuno indaga mai sulle cause dei vizi del popolino napoletano, sulla causa motore di certi suoi comportamenti: «Per noi conta il fatto che ovunque troviamo quattro righe scritte su Napoli, la prostituzione, il furto, eccetera sono i fatti notevoli. Ma la parola miseria, cagione di tutti i mali, non c'è. Quel sentimento tragico della vita, spogliato e nudo, che qui regna su tutto, quella violenza di vivere almeno una volta, perché una volta si vive, non è sviluppato».⁴⁹ Rea dice che non sono mai stati analizzati, prima di tutto dalla letteratura napoletana propriamente detta, i motivi e le radici dei vizi e dei difetti del comportamento dei partenopei.

Vincenzo Romeo osserva che quest'indagine, invece, è il primo compito che si ripromette Rea: «Da esemplare napoletano in rivolta, lo scrittore ha osservato la realtà con occhi sgombri, per quel che essa è, scoprendone la durezza e la brutalità. Non ha taciuto la violenza ch'è invece il sentimento tragico della vita che esplode e che sta stampato sui volti, e per questo la sua opera è riuscita meglio

⁴⁸ Ivi, p. 226.

⁴⁹ Ivi, p. 239.

di tante altre a rivelare i diversi aspetti dell'esistenza, oltre che della napoletanità. Rea si scaglia contro la vieta oleografia, getta il ciarpame d'anacronistici luoghi comuni, di giudizi quantomeno superficiali che, offrendoci una Napoli convenzionale e di maniera, non ne lasciano trasparire il volto autentico, meno liliiale, più istintuale».⁵⁰

Rea denuncia infatti la mancanza di realismo della maggior parte degli intellettuali napoletani. Da sempre i poeti, gli scrittori, i commediografi ed i letterati hanno fatto due immagini di Napoli, del comportamento e della psicologia dei suoi abitanti: la prima, comune e deformante, ha molto del mito, si fonda sugli effetti e non sulle cause, attinge al folclore (il sole, l'amore romantico, l'allegria spensieratezza della vita napoletana, la bontà della gente e la dolcezza del carattere), finisce nel pietismo, nel lamentoso e nel sentimentalismo: è questa l'immagine delle opere della Serao, del Di Giacomo ed anche del De Filippo. Nei confronti del Di Giacomo, Rea vede che egli non poteva comprendere l'inferno napoletano; ha composto un grande canzoniere d'amore, in un dialetto che per forza poetica ha la compiutezza di una lingua classica, ma ha quasi una ripugnanza fisica della realtà: cioè di quel dialetto attaccato ed avvolto alle cose. A differenza di Porta e Belli, i cui personaggi presentano dei milanesi e dei romani un'interpretazione minuta, quasi volgare nei minimi particolari del vivere quotidiano e sono degli uomini concreti, Di Giacomo resta invece un signore e non sa e non vuole sporcarsi: incapace di creare veri personaggi maschili e femminili, aderenti alla realtà napoletana, di Napoli non ha dato l'interno. Non ha potuto, a proposito di donne, esprimere bene le donne napoletane perché «le creature femminili di Di Giacomo sono sempre timorate di Dio, ingenua, appassionate, vittime della società e del maschio, traditrici e sospettose come buona parte delle creature della letteratura romantica meridionale»⁵¹, mentre Napoli è piena di femmine che Rea definisce violente, acide e tristi, che non tirano dalla gola un solo rigo di canzone per un anno intero.

Per Rea la donna napoletana, uno dei pochi beni - uno dei pochi lavori -

⁵⁰ Romeo Vincenzo, *Domenico Rea: lo stilista «plebeo»*, cit., p. 18.

⁵¹ Rea Domenico, *Quel che vide Cummeo*, cit., p. 227.

concessi alla plebe, è oggetto di un amore pieno; è una donna onesta, tiene molto strette le maglie della potentissima quanto ipocrita legge dell'onore; raro e difficile che si lasci ingannare da un uomo; ma è però ossessionata dalla paura di rimanere zitella e finisce per consumarsi nella solitudine torbida del vuoto. L'amore, come la morte, sono - secondo Rea - le due cose che il Padre Eterno ha concesso a tutti e massime ai poveri, che hanno solo questo. I figli addolciscono la violenza carnale come la depravazione fisica, in realtà, è un rifarsi e un ribellarsi al mondo esterno. Sulla donna napoletana, sulla sua tragica violenza, che risponde a un sentimento drammatico della vita che esplode; sulla donna affamata, grassa, arruffata, Rea ritorna più volte per affermare che la letteratura napoletana non ha mai avuto artigli abbastanza forti per trattare questa fremente materia della femmina napoletana; mai intelletti liberi da pregiudizi per guardare in faccia le cose. Dall'altra parte, l'uomo del Di Giacomo è un sentimentalista fino alla nausea, pensa all'amore angelico, dove non c'è posto per il senso, che, nella vita vera, è la parte maggiore. Allora la donna e l'uomo del Di Giacomo sono estremamente sentimentali e poco realistici, perciò non possono essere giudicati rappresentanti della mentalità napoletana, tendente sempre al riscatto anche precario, «attenta a rubare un attimo di godimento, con qualunque mezzo, per la fondamentale ragione che la vita è un mare, ora buono ora cattivo, e l'uomo, ora un naufrago ora un superstite»⁵².

Come nel Di Giacomo, Rea condanna la mancanza del realismo sulla vera Napoli anche nella letteratura di Matilde Serao e di Eduardo De Filippo. Neppure la Serao, per Rea, dà il quadro vero, poeticamente risolto, della plebe napoletana, nella sua realtà di miseria e di povertà, pur essendo andata più in fondo, socialmente, del Di Giacomo: lei usa un mezzo socialmente più profondo (la prosa), a differenza del Di Giacomo che ricorre alla poesia, descrive alcuni personaggi tipici di Napoli, come l'usuraio e il magnaccia, e l'importanza del gioco del lotto (in *Paese di cuccagna*), nonché sottolinea nel libro-inchiesta *Il ventre di Napoli* la mancanza di scuole e case popolari; però Rea l'accusa di non poter risolvere tali argomenti in poesia e anche d'aver tralasciato il maggior

⁵² Ivi, p. 230.

problema di cui soffre Napoli (la disoccupazione):

dimentica che queste opere si attuano mediante il lavoro e che ai napoletani occorrono fabbriche e stabilimenti. [...] sembra incredibile che la Serao, la più grande scrittrice italiana, non abbia saputo trarre dal Ventre di Napoli un'opera che sapesse puntare direttamente alle cose, come seppe fare Verga, che spogliò le cose del folclore siciliano e le rese nude e terribili.⁵³

Lo stesso De Filippo di *Napoli milionaria*, pur presentando la storia di un popolo che tenta di vincere la miseria, inerme com'è, con le sole armi del povero, i sotterfugi e gli espedienti, descrive in fondo, in modo da far ridere, un vicolo abitabile, che suggerisce l'idea di casbah da cui non si può più uscire; addolcendo così il tema affrontato, al punto che i vicoli perdono la loro tremenda carica d'angoscia. Bisognava, invece, portare fino in fondo l'ansia d'evasione della ragazza plebea che ama il soldato americano e comprendere, inoltre, che il contrabbando rappresentò una situazione storica importante come aspirazione a trovarsi un lavoro, a costruirsi una casa, a crearsi una famiglia (infatti ciò sarà il motivo sviluppato da Rea in *Breve storia del contrabbando*). Era necessaria, in altri termini, una poesia più robusta, che mettesse a fuoco la tragica solitudine del napoletano.

A proposito di queste critiche, Piancastelli osserva che «Rea, nella sua furia dissacratrice accenna anche alla Serao ed a De Filippo, responsabili, dal suo punto di vista, di aver mitizzato la miseria, tanto da renderla credibile e, quel che è peggio, appetibile perché la miseria viene romanticizzata e il basso diventa un misterioso sognante mondo, magari da pensarci la villeggiatura e tutto sembra tranne la tana di sorci che in effetto è!»⁵⁴.

A questa prima immagine sbagliata presentata da certa letteratura, Rea ne contrappone una seconda, che indica nella miseria la causa principale d'ogni sciagura, descrive anche le più crude situazioni senza addolcirle e va a fondo nei meandri del mondo plebeo; i cui componenti, data la mancanza cronica del lavoro, giudicano un miracolo non tanto vivere quanto sopravvivere, relegati ai margini

⁵³ Ivi, p. 231.

⁵⁴ Piancastelli Corrado, *Domenico Rea. Il Castoro*, cit., p. 84.

della società, privi di autorità e carichi di abitudini riprovevoli e di vizi. Tale immagine è peculiare del Boccaccio e della novella di *Andreuccio da Perugia*, del Basile e del *Pentamerone*, di Mayer e della *Vita popolare a Napoli nell'età romantica*, di Mastriani e dei suoi oltre cento romanzi: quattro scrittori che, pur nella diversità delle loro opere, hanno afferrato determinati aspetti dei bassifondi napoletani non restando in superficie ma scavando nel *fondo del pozzo*, fin dentro gli intimi recessi del carattere e della coscienza popolare.

Secondo Rea il Boccaccio è fra i pochi scrittori che abbiano visto nei napoletani degli uomini concreti, positivi e abbastanza cattivi, che è sempre meglio però che vederli come uomini-pulcinelli o uomini-macchiette. Il Boccaccio ha scritto il più realistico racconto napoletano, di un'attualità sconcertante: *Andreuccio da Perugia*: una storia che l'autore potrebbe riscrivere oggi, tanto è attuale nella rappresentazione del crudo perpetuo realismo del mondo plebeo, ruffianesco-mercantile, con l'infinita gamma di imprevedibili situazioni di gente che vive di espedienti, alla giornata, pronta ad approfittare del primo malcapitato. Ha saputo rappresentare nella sua crudezza il basso, questo basso inabitabile per lo schifo e la mortificazione; e in cui «non hanno in verità né dormito, né mangiato, né tantomeno cantato, scrittori, attori, compositori di canzoni [...]»⁵⁵. Rea riprende il discorso sul Boccaccio nel saggio *Boccaccio a Napoli* del 1958. Napoli, ai tempi del Boccaccio, è una città in movimento: alla parte vecchia, lurida e cupa, si sono aggiunte nuove strade; gli aristocratici sfruttano i dintorni di Napoli, come Baia, su cui Boccaccio ha composto pagine brillanti, che riescono a dare il senso di campestre e insieme della pace marina; l'ambiente di corte è tra i più raffinati del tempo. Boccaccio partecipa, fino in fondo, alla vita dei due ambienti: quello di corte e quello del popolo minuto, con cui hanno rapporti i mercanti. Su due linee, a volte distinte e separate, altre invece confuse ed armoniche, si svolge la doppia vita del Boccaccio; entrambe contribuirono a formare la trama del suo mondo. Sceso a Napoli, sui quattordici anni, è dietro a un banco di mercanti che compie la sua vera esperienza di vita. Comunque Rea vede che la vera Napoli del Boccaccio è

⁵⁵ Rea Domenico, *Quel che vide Cummeo*, cit., p. 236.

quella plebea, dei traffici e delle avventure, degli intrighi e del male, della miseria fino alla bestialità e dell'arte di arrangiarsi, dando uno spettacolo di sé; una Napoli vista dal di dentro, vissuta dal fondo del pozzo, con il mondo plebeo e ruffianesco, che ha al suo centro il vicolo e il basso. Per Rea, Boccaccio a Napoli acquista un ampio sentimento tragico della vita, di una vita in movimento continuo, senza mezze misure, intensa e definitiva, pur nell'imprevedibilità, nel bene e nel male.

Al centro della propria opera, anche Francesco Mastriani ha assunto la miseria e ne ha fatto il motore d'ogni sciagura. Nei suoi centosette romanzi, i quartieri di vicoli finalmente rassomigliano ad un intricato apparato intestinale, una città che si deve conoscere a memoria, perché è priva di ogni logica edilizia. Pure, il napoletano ci sta come in se stesso, e la sua anima deve rassomigliare a tale intrico plastico, che si traduce in un intreccio di istinti e di sentimenti. Anche se utilizza riferimenti efficaci e giusti, Mastriani, tuttavia, non va oltre una riproduzione generica di quell'universo in cui sono ambientate le sue storie. Pur avendo la capacità iniziale d'intrecciare grandi storie con una moltitudine di personaggi, la fantasia gli difetta e la mentalità positiva socialista riduce molti suoi libri a tesi; e così il suo romanzo decade e si trasforma in una macchina che riproduce i fatti fedelmente ma senza trasfigurazione.

Rea scrive che, per poter trasfigurare i vicoli di Napoli nella letteratura, si deve scendere dentro di essi; così si potrebbe scoprire la meravigliosa vita dei personaggi napoletani, capaci di tenere in braccio un topo e accarezzarlo e parlargli come ad un cane o come ad un qualunque amabile essere vivente.

In seguito Rea si mette a parlare anche degli scrittori stranieri i quali si sono interessati di Napoli e dei suoi problemi cronici, mettendo in risalto la differenza che corre fra gli scrittori stranieri e quelli napoletani: «i nostrani sono restati vittima del pregiudizio tradizionale secondo cui Napoli è un paese di brava gente, dato il sole, l'allegria, ecc. ecc., e i forestieri, spregiudicati e potenti scrittori, si sono limitati a rappresentare e spesso hanno fatto centro»⁵⁶. Di questi scrittori stranieri va ricordato il tedesco Mayer, che sa dipingere bene un signore e un povero napoletano. Egli vede che il denaro è la grande leva che muove tutti i

⁵⁶ Ivi, p. 237

napoletani: per un qualsiasi servizio chiedono denaro. per denaro fanno tutto: ridono, saltano, ballano, cantano. Nessuno, secondo Rea, oltre al Mayer, ha compreso che alla base della teatralità dei gesti e dei comportamenti napoletani c'è la miseria, egli è l'unico ad aver capito che questo popolo di pagliacci sfrutta a freddo la pagliacceria, non avendo altro da vendere. Il Mayer ha potuto cogliere delle vere osservazioni che avrebbero potuto rendere la letteratura napoletana un'espressione vigorosa dando a Napoli la realtà in un ritmo che si suppone grandioso.

A questi tempi del passato Rea aggiunge un ultimo anello, estratto dalla più vicina esperienza e capace, come negli antichi predecessori, di riflettere un'immagine adeguata di quella stessa antropologia. Nella tradizione letteraria recente solo la voce di Raffaele Viviani esprime, in alcuni momenti, l'intensità poetica che appartiene alla Napoli plebea e che costituisce la sua proprietà autentica. Quest'intensità passa attraverso la nuda semplicità di un pietroso dialetto, che diventa la giusta lingua di una gente che si lamenta, ma si lamenta bene: una gente, cioè, che trova la voce per raccontare il proprio mondo di sangue e di polvere, nei cui confini abitano eternamente forze primarie ed istinti atroci.

In realtà, Rea cerca, negli scrittori e attraverso le loro soluzioni, una scrittura che sia correlativa di questo mondo elementare e selvaggio. Di conseguenza della sua intenzione, Rea comincia a parlare dei caratteri del popolo napoletano e passa ad una rapida analisi del vicolo che ormai è diventato una prigione per gente immersa in un'indifferenza politica indescrivibile, che ne ha fatto un popolo storicamente arretrato. All'energia stilistica e alla capacità di espressione è affidato il compito di rendere visibile l'animalità, che governa qualunque atto della vita, anche il più amorevole, e lo colora di una luce triste.

La descrizione della plebe e della sua miseria da parte di Rea è quasi totalmente dominata dall'idea di quest'animalità (da cui Rea deduce i caratteri essenziali dei suoi personaggi come vedremo dopo). Rea ha osservato, come si è già detto, che un turista recatosi a Napoli, andandosene, si ricorda solo della vivacità e della spensieratezza del napoletano di cui si è già divertito tanto; e poi lo lascia. E così il napoletano resta solo, con la miseria, nel suo abito, fuori del

mondo moderno, tanto i suoi problemi sono animaleschi: la fame, le malattie, la brama di avere una casa decente. Questo momento di grandiosa solitudine e meditazione sul suo destino in cui resta il napoletano non è stato mai né cantato né rappresentato. Da qui deriva la strana abitudine del napoletano di parlare con se stesso, come se discendesse nelle fonti del suo spirito e, insieme, con una capacità di distaccarsi da se stesso, dal proprio stesso corpo, con il quale riesce perfino a parlare, ma come se non gli appartenesse: una delle molte contraddizioni viventi, che egli porta con sé. Si tratta di un silenzio interiore insospettabile e il napoletano parla dalla mattina alla sera per disfarsi dell'ossessione della miseria e dell'ingiustizia della vita.

A coloro che si stupiscono del fatto che un mendicante napoletano sia capace anche di pulire con la lingua le scarpe ad un passante pur di ricevere del denaro, Rea consiglia di cercare la causa nel passato, nelle lunghe indifferenze di cui soffrì e continua a soffrire il popolino napoletano; e tutti possono rovistare i moltissimi documenti storici conservati nelle biblioteche. La mendicizia a Napoli è accettata, compresa, e finisce per essere considerata un lavoro qualsiasi, ben organizzato ed articolato; è un'espressione di un diritto alla libertà. La brama di vivere, che ossessiona la gente napoletana, di fondo pagano e superstizioso insieme, la fa sembrare incontinente e precipitosa, e non lo è. È affamata, ma mangia con avidità; è sobria, ma si veste con sfarzo; sembra dedicata al male, invece anela ad un mondo semplice, elementare; è rannicchiata negli indubitabili silenzi interiori, ma parla continuamente.

La plebe napoletana, inoltre, vive all'insegna dell'avventura, dietro la sua ossessione del Denaro, per scappare al mostro della Miseria, è tristemente rassegnata, o dannata, a seguire la sua giornata, che è scritta «nel calendario dell'occasionale, di quel che capita. Un nuovo giorno è un nuovo problema del campare. Svegliandosi, egli preferirebbe rituffarsi sotto le coperte, e la fame sua e dei suoi lo caccia in strada»⁵⁷. Per superare tale dannazione della miseria e per poter arrangiarsi, la gente napoletana può fare qualsiasi cosa, come il furto e la mendicanza, la prostituzione, e tante volte si rivolge anche alla violenza e alla

⁵⁷ Rea Domenico, *Quel che vide Cummeo*, cit., p. 240.

minaccia. Un altro aspetto che non è stato preso in considerazione dalla letteratura, è la minaccia e la violenza implicita in ogni azione dei napoletani:

Non si tratta di una minaccia armata, ma animale, ritrovabile in quasi tutte le azioni dei plebei napoletani. Anche se due giovani fanno l'amore, essi sentono di svolgere una rappresentazione drammatica. Si prendono, si lasciano. Ciascuno se ne va per suo conto. Ma tanto s'inseguono che si ritrovano, e, per questo senso di fatalità, si rimproverano l'amore che li tiene legati, si violentano per riprendersi. Anche se la madre ricorda al figlio il bene che gli ha fatto, lo minaccia: allude all'impotenza di Dio.⁵⁸

Infatti questa violenza è stata taciuta; cioè non è stata trasfigurata in letteratura; poiché si credeva che essa disonorasse il paese dell'allegria. Essa è invece il sentimento tragico della vita che esplode e che sta stampato sui volti. Basti pensare alle donne napoletane «così lontane dalla bellezza gentile e perfetta. Donne grasse, affannate, scapellate, discinte, come uscite da una zuffa mortale: gli occhi vivi e adirati, le labbra morsicate che non riescono a dire intere le parole; con cui è impossibile l'amor gentile e impossibile non far figli, perché sono nate madri, e questo è il loro volto, di madri, dove è scolpita la storia delle generazioni. Mettete in bocca a questa donna le canzonette e ne sentirete il ridicolo [...]».⁵⁹ Sono donne nate madri, cresciute in fretta nella guerra animale del vicolo, con addosso la minaccia; sono donne che portano addosso i segni della lotta quotidiana, del travaglio di una materialità sempre sovrastante, assillante; sono donne anche brutte, che assimilano nel corpo le ferite, le sproporzioni, le stanchezze della vita; sono donne che non cantano.

Del resto Rea accenna ai mutamenti avvenuti alla sua città, amata ed odiata al tempo stesso: i governanti, i poeti ed i turisti passano per Napoli, e se ne vanno e il napoletano invece è costretto a restare nel pozzo; il che ha trasformato il vicolo in una casa comune e ha aumentato il sentimento del reciproco soccorso; ma ha anche sollecitato di più l'indifferenza politica. È diventata grande così la differenza sociale che divide la Napoli nuova e ricca dei signori dalla Napoli antica e povera dei plebei. *Le due Napoli* sono dunque la Napoli ricca e la Napoli

⁵⁸ Ivi, p. 241.

⁵⁹ Ivi, pp. 241-242.

povera, quella che ha e quella che non ha: due rette parallele che continuano a correre senza incontrarsi mai. Grande è il salto sociale che separa la Napoli dei signori, sazia, che appare gonfia di vanità, con velleità moralistiche, da quella plebea, digiuna, disoccupata, che vive accalcata nei bassi, in mezzo alla sporcizia e in condizioni igienico-sanitarie mostruose; una parte del popolo che ogni giorno deve eccitare l'ingegno, deve inventarsi la sopravvivenza, giacché non ha né un lavoro fisso né un'occupazione provvisoria. Tuttavia essa, intenta a soddisfare i bisogni elementari quali la fame ed il sesso, possiede un'eccezionale brama di vivere, di godersi la vita prima che finisca.

Se, dunque, nella narrativa, Rea vuole fornire esempi delle modalità della vita della plebe, nella saggistica, come nel più notevole saggio *Le due Napoli*, cerca di analizzare e sviluppare questi argomenti: «l'arte, e l'umanità, di Rea è nello scavare a fondo in questo pozzo della miseria della plebe, senza pretese emblematiche di inutili messaggi palinogenetici, in una realtà più grande degli uomini e delle cose»⁶⁰.

Infatti si è voluto, o meglio dovuto, citare abbondantemente, come si è visto, questo saggio *Le due Napoli*, in cui Rea presenta le sue opinioni critiche attorno alla letteratura napoletana, e nel frattempo ha incluso, di tanto in tanto, i principi indispensabili perché si possano trasfigurare, non riprodurre, in letteratura le misere condizioni della plebe napoletana, e perché si possano rappresentare meglio i problemi persistenti di cui soffre questa plebe. «Il popolo, o propriamente la gente, per usare un eufemismo di plebe, fu una entità sconosciuta nei venti anni, serrato nei suoi quartieri di bassi o formicai, donde si preferiva non uscisse e da dove esso non intendeva uscire»⁶¹. E «questa gente si è dovuto sempre subire il rimprovero di essere svogliata e sfaticata di professione; e non solo da parte dei signori dell'alta Italia - i quali davvero credono che se il governo piantasse industrie quaggiù finirebbero per fermarsi per l'azione incantatrice del sole - ma degli stessi italiani delle suddette quattro classi meridionali... I borghesi,

⁶⁰ Di Biase Carmine, *Le due Napoli*, in *L'altra Napoli*, Società Editrice Napoletana, Napoli, 1978, p. 15.

⁶¹ Rea Domenico, *Breve storia del contrabbando*, ora in ID, *Opere*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 2005, p. 162.

gli ufficiali, i funzionari politici dimenticarono che esistesse il quinto stato»⁶². D'altra parte, nello stesso saggio, Rea si è interessato di descrivere il vicolo napoletano visto nudo e crudo con i suoi occhi spietati e realistici, estranei al mito e al folclore. Questo sarebbe, secondo noi, una guida esemplare per trattare la presenza della plebe nelle diverse opere di Domenico Rea, come riflesso del suo pensiero critico affermato in questo saggio.

[...] ho cercato con le mie deboli forze, e non lo dico per retorica, di riportare il concetto di Napoli ad un concetto di metropoli, di city; cioè l'operazione compiuta da Mastriani, la Napoli di Mastriani è paragonabile a Londra, Parigi; questi enormi universi. Trovo invece che il difetto di quasi tutta la letteratura napoletana, che non sia quella di Mastriani, è di essere una letteratura lamentosa, pietistica, come pure trovo enormemente provinciale l'opera di De Filippo; lui sarà pure ... si considererà pure un genio, ma io purtroppo lo vedo molto restrittivo, in lui senti proprio il vicolo, la mentalità del vicolo, mentre invece, questa, è una sterminata città.⁶³

Portare Napoli, e in specie quella plebea, ed i napoletani dentro i tempi moderni, abolire il mito di Napoli per risalire alla verità umana di una situazione sociale: a quest'impegno Rea, partendo sempre dalle basi de *Le due Napoli*, affida la sua scoperta di un mondo interiore, l'interpretazione cioè di quelle grandiose solitudine e meditazione sul suo destino che fanno del napoletano un protagonista essenzialmente drammatico. Rea, interrogato dai giornalisti sull'amore e sull'attenzione, costanti nei suoi libri, per la plebe, risponde: «è che sono uno di loro. Io non scrivo sui bassi, ma dai bassi»⁶⁴.

Come abbiamo già detto, analizzando il saggio più famoso, la narrativa di Domenico Rea ha un unico centro: l'uomo napoletano, o meglio l'uomo obbligato a stare nelle pessime condizioni provocate da secolari malformazioni sociali. Da quest'uomo meridionale, visto fanciullo, adolescente, vecchio, visto di fronte alla guerra, all'amore, alla morte, si sviluppa una serie di temi e di motivi strettamente collegati a quello iniziale ed essenziale; e di cui tenteremo di seguire l'evoluzione nelle opere da trattare. Il primo fra questi temi concentrati sulla discussione delle

⁶² Golino Enzo, *Cultura e mutamento sociale*, cit., p. 290.

⁶³ Fornaini Maurizio, *La necessità delle parole, Intervista a Domenico Rea, Inventario*, cit., p. 3.

⁶⁴ Onorati Lucia, *Domenico Rea: scrittore napoletano*, Sovera, Roma, 1999, p. 23

condizioni dell'uomo meridionale è (la miseria e la povertà).

1.1.1- La miseria e la povertà

La miseria e la povertà compongono il tema più importante di tutta l'opera di Domenico Rea perché esse costituiscono l'ambiente in cui si muovono i personaggi popolari dello scrittore. È una miseria che non diventa mai un motivo puramente ornamentale o folcloristico. Rea afferma che gli scrittori napoletanisti hanno dato di Napoli un'immagine falsificata ed irreale e non hanno saputo rinunciare al folclore e al pittoresco, perché l'avevano «vista dall'alto, Napoli non ha avuto così nemmeno per una sola volta nella sua storia la fortuna di dare i natali a un solo suo artista che potesse guardarla dal fondo del pozzo cioè dal di dentro»⁶⁵. Ma la cosa più assurda è che, leggendo le opere di questi illustri scrittori, la miseria viene a tal punto romanticizzata che il basso assume la fisionomia di un misterioso mondo sognante, luogo ideale, magari, a trascorrerci le vacanze; oltre a questa, suggerisce varie altre immagini, fuorché la tana di sorci che esso in realtà è. Rea, insomma, è forse uno dei pochi scrittori italiani in grado di rendere nel suo realismo spietato che cosa è realmente un basso. A nessuno verrebbe la voglia di andare a vivere in un luogo del genere eppure c'è gente che ci abita perché i vicoli di Napoli sono pieni di bassi in cui vivono rintanati uomini di tutte le specie: povera gente e non solo, ma anche ladruncoli, truffatori, scippatori; gente cui il destino ha riservato una vita di stenti e di lotta continua per la sopravvivenza. Il basso, dunque, è sinonimo di miseria, di degrado, di tutti i mali che schiacciano e soffocano la società. Si deve ammettere quindi che Rea, discendendo con abilità nelle viscere della terra per guardare Napoli dal fondo del pozzo sporcandosi fino in fondo alla realtà del vicolo e del basso, viene a contatto con quel mondo prealfabetico, intricato e complicato del popolo napoletano. Di qui sorge la presenza molto frequente del basso con i propri vari luoghi e problemi nei vari racconti dello scrittore.

Una volta arrivato nel fondo del pozzo, Rea non si limita semplicemente a descrivere la realtà vera ed autentica, ma fa uno sforzo in più e la ritrae nel suo significato morale più profondo e riesce pienamente nel suo intento perché lui è partecipe di questa realtà, che è poi l'universale realtà di Napoli. Da sempre, infatti, Napoli, o in particolar modo il napoletano è vittima di un'ingiustizia

⁶⁵ Rea Domenico, *Quel che vide Cummeo*, cit., p. 236.

sociale secolare, privato del suo unico bene: il lavoro, un diritto di tutti, per il quale si rinuncia talvolta anche alla propria dignità, per evitare di sprofondare nel buio totale.

Per Rea la miseria è la causa prima ed antica di tutti i mali, fisici e morali, dei suoi personaggi plebei. È la miseria che stravolge e deforma i rapporti tra i coniugi, tra i familiari, tra gli amici, è la miseria che imprigiona nel basso ed imprime nelle anime un fatalismo invincibile e paralizzante. Rea, uomo concreto, non viene ingannato dalla finzione letteraria e ci dà delle pagine molto ricche di verità e ciò si deve al fatto che egli viene dal popolo e ne conosce la psicologia ed è allora consapevole che né l'ironia né il pulcinellismo, né le smorfie e le battute possono giustificare il sottofondo di miseria che la plebe reca con sé, neanche scoprire nuovi e più validi orizzonti di risveglio civile. Egli s'impegna di presentarci la Napoli addolorata nella vita dei vicoli bassi e malsani. Della plebe sa scoprire i disagi e gli affanni, e il suo pregio maggiore è soprattutto nel fatto che non descrive mai la generosità, mai induce nello strazio e nella pietà, ma affronta, stando dentro la plebe, il ruolo della miseria, quella brutale e viscerale; è dalla sua parte, riconoscendo che non è la miseria dei vinti, anche se provvisoriamente è così che si svolge la storia. A differenza degli altri scrittori, da lui stesso criticati, Rea non vuol lasciare la misera plebe sognare un pane che c'è e una felicità immaginaria, bensì vuole darle la spinta e il coraggio perché aneli al trionfo della vita nel lavoro.

Analizzando i vari racconti di Rea, possiamo affermare che la miseria abbatte la maggior parte dei personaggi ed influenza tutto l'ambiente circostante. Nel 1947 viene pubblicato *Spaccanapoli*, opera prima del giovane Rea. Nel libro sono inclusi otto brevi racconti: *La «Signorina»*, *Pam! Pam!*, *Tuppino*, *L'americano*, *L'interregno*, *I capricci della febbre*, *Mazza e panelle* e *La figlia di Casimiro Clarus*.

Il primo racconto in ordine cronologico, *La figlia di Casimiro Clarus*, messo in appendice al volume per la differenza esistente dagli altri racconti e la cui

pubblicazione sulla rivista *Mercurio*⁶⁶ è ritenuta il primo vero e proprio esordio di Rea in campo letterario, è abilmente costruito sul filo della memoria, in un continuo rincorrersi d'immagini. Vi si narra l'amore giovanile d'un povero maestro per Katy, figlia dell'agiato padrone della casa in cui l'uomo vive, destinata dalla famiglia ad un matrimonio vantaggioso ed importante. L'amara conclusione di questo primo amore, rimasto puro e perciò attecchito nella memoria del protagonista-narratore come il ricordo stesso della gioventù e della speranza, si riflette nell'atmosfera dolente del racconto, che a sua volta si risolve in un'amara riflessione sulla vita e sull'attesa che la penetra e che sempre pare risolversi in illusione e delusione.

Ma allora che nessuno viene ad aprire quella porta, che acquista la stabilità di un muro, resto a bussare macchinalmente, con quell'angosciosa sicurezza di chi dopo un lungo peregrinare in cerca della persona cui ormai dipende la salvezza dell'altra poca vita che gli resta, fisso in questa speranza, egli non osa supporre che anche questo estremo tentativo sarà vano⁶⁷.

Si tratta quindi di un racconto d'amore irrealizzato, perciò vi prevale la memoria con i suoi ricordi, però la miseria è comunque presente nell'ambiente stesso del racconto. Rea, come abbiamo visto, nel suo famoso saggio *Le due Napoli*, partendo dal dubbio sulla notevole differenza tra la Napoli letteraria e tradizionale e quella vera e reale, approfondisce proprio il contrasto tra letteratura e vita napoletana. Nella sua narrativa, tra racconti e romanzi, Rea tenta di colmare la lacuna creando un tipo di narrativa capace d'essere la genuina espressione di questo popolo napoletano e di quel suo sentimento tragico della vita, spogliato e nudo, che regna su tutto, quella violenza di vivere almeno una volta. L'ambiente è, infatti, il primo mezzo per superare quel contrasto, e Rea vede sempre che è inutile agitare la poesia degli stracci appesi al sole, dei vicoli e dei monelli perché, appunto quest'ambiente, è l'inconfessabile tragico segreto del popolo napoletano. Da quest'ambiente nascosto e sconosciuto Rea porta fuori direttamente i suoi numerosi personaggi: personaggi che si trascinano la disperazione, i contrasti, gli

⁶⁶ Il racconto viene pubblicato per la prima volta sul numero 13 della rivista *Mercurio* diretta da Alba De Cespedes con il patrocinio del Flora.

⁶⁷ Rea Domenico, *Spaccanapoli. Racconti*, Mondadori, Milano, 1947. Le citazioni sono tratte da Rea Domenico, *Gesù fate luce e Spaccanapoli*, Mondadori, Milano 1972, p. 33.

assurdi, le civetterie, le violenze, le lussurie infamanti e gli slanci spirituali più puri, gli amori dolcissimi e i furori esplosivi dei vicoli e della provincia, trascorrendo la vita con questi sentimenti avvampati e scatenati al massimo, senza mezzi termini.

In questo primo racconto del giovane Rea, si possono trovare degli accenni alla miseria e alla povertà nell'ambiente. Basti pensare alle condizioni ed ai giochi dei piccoli scolari durante la lezione impartitagli dal giovane maestro:

[...] a ragazzi privi del più comune senso di educazione e che si esercitavano a giocare alla corsa dei pidocchi, che in file sparse marciavano tra le foreste dei loro capelli o a compiere sulle mosche esperimenti: ora di guerra, piantando sul dorso di esse minuscoli pezzi di carta inzuppati d'inchiostro e liberandole di nuovo al volo come insidiose macchine maculanti; ora di morte, torturandole con innata scienza con la punta delle penne o lasciandole annegare nei ferrosi e fangosi pozzi dei calamai in cui le respingevano al primo riuscito tentativo di riguadagnata terra [...].⁶⁸

Inoltre la miseria e la povertà fanno da sfondo alla fallita storia d'amore fra Katy, la figlia del ricco Casimiro Clarus, e il maestro per la sua povertà: «[...] Il signor maestro, sempre lui! disperato, morto di fame, un funerale giallo. Il signor maestro, che imbecca calmo le poesie a Stelluccia! Pascolate, miei cari, un uomo che guadagna quattro soldi, che cos'è mai, Dio mio, se non un disgraziato?». ⁶⁹ Lo stesso maestro aveva, infatti, dei dubbi riguardo la riuscita della loro storia d'amore: «[...] ero tormentato [...] da innumerevoli dubbi di vario ordine: [...] la mia povertà? E il più solitario di essi: la constatazione, talvolta, di stare a un millimetro dalla donna generosamente cercata e il doverla perdere per alcune apparenze, ed era il colmo». ⁷⁰

Va ricordato inoltre che dalla miseria nasce quell'ossessione per il denaro che accompagna per tutta la vita proprio quei popolani (i Clarus) che sono riusciti a sollevarsi un poco al di sopra della loro condizione iniziale di povertà; e così tentano il più possibile di nascondere la propria origine sia con l'adozione dei comportamenti da gentiluomini sia tramite l'abbigliamento troppo elegante. Del

⁶⁸ Ivi, pp. 6-7.

⁶⁹ Ivi, p. 12.

⁷⁰ Ivi, p. 23

resto tale orrore della miseria è molto evidente nel grande interessamento per il denaro, che

lo nominavano con superstizioso rispetto, conoscendo come la sua mancanza li avrebbe risospinti nel primitivo stato, ridotti alla mercé dei compaesani che, d'altra parte, non aspettavano altra ventura. Da Roccapina, dove regnavano, non desideravano staccarsi. Fuori, la loro potenza sarebbe stata minima o, nel migliore dei casi, di poco rilievo.⁷¹

Inoltre si possono anche aggiungere a tal proposito le frequenti liti fra Casimiro Clarus e la moglie, i motivi delle quali erano sempre

l'origine plebea e il nuovo mondo conosciuto dopo l'avvento della ricchezza. Un mondo innocente, in fondo, ma vivo e contrastante con la vita quotidiana e roccapinese di Casimiro, vissuta fino alla sazietà. E la colpa- secondo lui- era di Virginia, donna amata nel tempo della miseria, quando l'avvenire era un mito, ma ora senza vita al paragone di quelle altre donne, all'indomani incontrate⁷²

Nel secondo racconto del libro *La «Signorina»*, la miseria non appare solamente nell'ambiente, bensì comincia a diventare più grave e più devastante al punto che porta a tante conclusioni drammatiche come qui la decadenza morale o la prostituzione. Vi si narra la storia di un soldato, Peppino, che, tornato all'improvviso dalla guerra, scopre che la moglie s'è data alla prostituzione. Travestitosi da cliente (da «*boi*» americano come quelli che frequentano la donna), il giovane la abborda e, fattosi riconoscere, la uccide. La protagonista femminile di tale racconto, Lenuccia, è quindi la prima vittima cruenta della miseria: finisce uccisa dal marito perché prostituta; ma nel suo ultimo grido davanti alla morte, nel suo straziante "*Maronna!*", pronunciato con la voce di quando era moglie felice e fedele, è racchiuso tutto l'amore che lei ha sempre portato al marito, tutta l'innocenza di questa donna nei confronti di una vita difficile che tanto spesso impone ai miseri scelte disonoranti.

"Ies, signorina ora, prima mogliera. Morto marito."

"Vendeva coltelli?"

"Ies, povero povero."⁷³

⁷¹ Ivi, p. 9.

⁷² Ivi, p. 25

⁷³ Ivi, p. 43.

È sempre la miseria a generare la violenza che riempie le pagine di Rea. Questa violenza che serpeggia in quasi tutti i racconti imbeve di sé ogni azione e sentimento dei vari personaggi, fino ad esplodere improvvisa in un litigio o in un delitto, o nella semplice rudezza di un gesto. Pensiamo per esempio ai due amanti di *Pam! Pam!*, in cui si narra di un bandito che fugge dal carcere su una carrozza grazie all'aiuto della sua amante, che ammette di averlo tradito con il maresciallo della prigione per farlo uscire. La donna lo sfida, gli dà anche una pistola e lo incita a spararle, ma con il tono stanco di chi non crede più nella forza dell'uomo.

Allora lui le diede un pizzico alle guance e con questo se la tirò sotto gli occhi [...]. Si guardarono pieni d'inimicizia. Poi, non ne poterono più e tornarono a baciarsi con le guance a imbuto. [...] L'uomo era felice. Voleva ammazzare: ma non gli scivolavano dalla faccia che sorrisi e ululati d'amore appena soffocati....⁷⁴

Amore, odio, sensualità e passione: tutto s'intreccia e si confonde in questo mondo in cui la violenza ha reso estremi i sentimenti.

Anche nel racconto, caratterizzato dalla maggior sinteticità, *Tuppino*, la miseria svolge un gran ruolo nel processo degli eventi del racconto. Il povero Tuppino lavora dal mattino alla sera per mantenere la sua famiglia, composta da Matalena, che l'uomo trent'anni prima sfigurò con una rasoia (dal momento che la donna lo prendeva in giro per il suo viso rovinato dal vaiolo, egli volle renderla come lui), e dai figli fra cui c'è Maria che, diversamente dalla madre, è liscia e tenera come le donne di peccato. Qui sorge la paura di Tuppino della miseria sentimentale e della gelosia di cui lui stesso soffrì da giovane quando una crocerossina, rifiutandolo perché era un semplice soldato, aveva preferito d'amoreggiare con un giovane tenente. Egli, assalito dal sospetto che il tenente Antuono, per lui reincarnazione dell'altro militare dell'ospedale, circuisca la sua bella figlia, una notte la segue e, per controllare l'incontro dei due giovani, sale di nascosto su un albero. Il tenente, spaventatosi dal rumore provocato dall'uomo, spara colpendo Tuppino e facendolo cadere a terra privo di vita.

«Tutto è permesso in malattia.»

«Ah, tutto è permesso? E allora...» glielo scodinzolò in faccia, ridendo da pazzo. «Ve ne andate perché sono soldato semplice, ma se ero il tenente con cui v'ho veduta...» «Se

⁷⁴ Ivi, p. 49.

ero il tenente, come Antuono, avrei avuto una donna come Maria, che lo ubbidiva a bacchetta”.⁷⁵

Al riguardo di questa reincarnazione del passato nel tempo presente, Lamanna osserva che

[...] il parallelismo, con la conseguente ribellione ed il proposito omicida, possiede la sua verità umana e psicologica: gelosia mescolata a paternità tradita. Ma la connessione tra il passato e il presente, vien suggellata dal tema cui sale, quasi a proprio fatale vertice, e in cui si rivela, ma per oscurarsi e disfarsi, la personalità di Tuppino col suo barbarico orgoglio ferito: aveva riso (da pazzo) in faccia alla crocerossina, e adesso ride scorgendo da un albero la figliuola in amore, e dall'albero cade colpito e morto, che non capiva se era vivo o morto, perché rideva ancora.⁷⁶

Viene di seguito la novella del più ampio respiro del libro, *L'americano*, la quale potrebbe essere letta come un'educazione sentimentale plebea. La vicenda del protagonista, Auricchio, figlio illegittimo di un fornaio e perciò segnato fin dalla nascita e esposto sempre alla povertà e alla miseria.

“Ti piace andare senza scarpe?”

Potevo rispondere e dirle che mettevo scarpe solo quando andavo per i casati, ma avevo paura che alla prima parola uscisse il pianto che si era fatto sotto la gola.⁷⁷

Le vicende della vita di Auricchio è ritmata dagli incontri con donne diverse, ognuna delle quali rappresenta un tipo d'amore e richiede un diverso grado di maturità da parte dell'uomo.

Anche nei due racconti più legati all'ambiente borghese e con dei riferimenti autobiografici, come già *La figlia di Casimiro Clarus*, *I capricci della febbre* e *Mazza e panelle*, la miseria e la povertà non mancano e svolgono un ruolo nel procedere degli eventi. Nel primo, *I capricci della febbre*, la povertà s'incontra fin dall'inizio del racconto; quando il protagonista-narratore considera «le uova sbattute, le carni e le caramelle» un notevole miglioramento nella lista del cibo di casa. Va osservato inoltre che nei racconti di Rea compaiono man mano i problemi cruciali di cui soffre la propria società: si pensi ad esempio, alla grande

⁷⁵ Ivi, p. 61.

⁷⁶ Lamanna Pasquale, *Domenico Rea. Spaccanapoli, La Rassegna d'Italia*, n° 3, 1948, p. 1187.

⁷⁷ Rea Domenico, *Spaccanapoli*, cit., p. 69.

preoccupazione del padre per l'ingresso del bambino malato nell'ospedale il che indica le condizioni sanitarie arretrate in quel periodo:

L'ospedale per lui restava l'ultimo gradino della miseria. E il mio paese, inoltre, era sfornito di clinica a pagamento.⁷⁸

Si nota inoltre, in questo racconto, il grande disinteressamento sanitario di cui soffre la plebe e, al contrario, la grande cura offerta agli stranieri:

[...] come qualmente essere magnifico spettacolo americani ammalati. Tutto lo Stato piangere per loro. Et in guaribilissimi, atque quasi uomini cadaveri, arricchirsi e vivere in ariosi spedali, cum femmena troia e altri umani divertimenti. Altro che questi cessi!⁷⁹

Nell'ultimo racconto del libro, *Mazza e panelle*, c'è ancora la miseria, anche se gli eventi si svolgono in un ambiente borghese. Qui Rea sottolinea che qualche volta la ricchezza diventa la radice della corruzione e del male:

Per la prima volta sentii il bisogno della solitudine, di mettermi in regola e nella calma produttiva dei giorni. Ma non avevo tempo, quanto più in tasca mi folleggiassero i zecchini; e vi fosse da ballare o amoreggiare, supremo bene.⁸⁰

Sono questi i racconti, che indicano di più la miseria e la povertà, nel primo libro di racconti di Rea, in cui lo scrittore è interessato al gesto e all'azione del protagonista: egli sta cominciando a definire l'ampiezza ed i confini del proprio mondo artistico, sta prendendo i contatti con i suoi personaggi (che hanno una matrice autobiografica, ma che, nei casi migliori, si pongono come metafora d'una certa condizione umana), ma ancora non s'interroga sui motivi e sulle cause che deformano e stravolgono il loro mondo reale. A tal proposito, Serena Prina⁸¹ afferma che *Spaccanapoli* si ritiene un avvicinamento di Rea al mondo plebeo, di cui coglie soltanto il gesto e non cerca spiegazioni storiche e sociali, limitandosi a gettare ogni tanto uno sguardo alle spalle dei protagonisti. Con *Spaccanapoli*, in ogni modo, Rea contribuisce a rinverdire l'apparentemente sopita tradizione letteraria napoletana. Alle grandi stagioni di Matilde Serao e di Salvatore

⁷⁸ Ivi, p. 115.

⁷⁹ Ivi, p. 119.

⁸⁰ Ivi, p. 136.

⁸¹ Cfr. Prina Serena, *Invito alla lettura di Domenico Rea*, cit., p. 29 e p. 45.

Di Giacomo, è seguito come un vuoto generazionale e gli anni fra le due guerre non hanno visto la nascita di scrittori di rilievo capaci di discutere i pressanti problemi ed i drammi quotidiani della società napoletana.

Questo metodo di scrittura viene modificato nelle seguenti opere. Nella seconda raccolta di racconti, *Gesù, fate luce!*, pubblicata nel 1950, va essenzialmente notato che l'osservazione della realtà da parte del nostro scrittore si fa più attenta, la fame e la miseria che, in *Spaccanapoli*, fanno da sfondo al gesto del protagonista, alla passione violenta e travolgente, passano in primo piano e tale passaggio è segnato dalla comparsa di nuovi personaggi plebei, come il mendicante, lo straccione, prostrato da una fame perenne e da un'inerzia che generazioni e generazioni di miseria hanno iniettato come un veleno nel suo sangue. Con maggiore complessità di toni, prosegue la vena narrativa già intrapresa con *Spaccanapoli*: protagonista è il mondo popolare napoletano e campano della fine della guerra, segnato dalla miseria, dalla violenza e dalla provvisorietà, ma anche pervaso da una ricchezza vitale, dove tragedia ed umorismo, passione ed intelligenza si fondono.

Nel terzo libro di Rea, *Ritratto di maggio*, pubblicato nel 1953 ed in cui per la prima volta Rea supera il limite del racconto breve o della novella ed approda al racconto lungo o al romanzo breve, si comincia a delineare la nuova figura dello scrittore: non viene più messo in evidenza il gesto, il rumore, il personaggio a volte macchietta di *Spaccanapoli*, bensì si tenta di dare, all'interno d'una misura narrativa che inizia a dilatarsi e che tende ad uscire dai limiti del bozzetto o del racconto breve, un «ritratto» più completo ed approfondito dei personaggi. Da questo libro in poi ci troviamo infatti di fronte un altro Rea, uno scrittore che comincia a cercare le motivazioni profonde che stanno dietro la facciata rutilante e frenetica della realtà del vicolo e del basso.

In questo libro, e anche nel prossimo *Quel che vide Cummeo*, scompare il sorriso sdrammatizzato o il giudizio morale dell'autore; e il dramma della plebe emerge chiaramente dai fatti stessi. L'acutezza evidente dell'osservazione si risolve in un prodotto artistico che non ha un'intonazione pietistica o un carattere artificioso, non cerca frecce moralistiche per giungere a segno. Non vi si trova

nessuna visione ideale della vita, che Rea contrappone alla rappresentazione della pessima realtà: cioè Rea non interviene mai nella pagina, non dà giudizi né condanna in maniera esplicita e scoperta. *Ritratto di maggio* è un forte libro sociale, ancora attualissimo, in cui la denuncia non è mai dichiarata, ma - a parte l'introduzione - viene ad evidenziarsi tangibilmente per la strutturazione di due situazioni narrative legate ai due personaggi del contesto, l'io narrante e il maestro, attorno ai quali ruotano i vari ceti dei compagni di classe che riproducono, senza averne direttamente colpa, la società come è nella realtà. Rea in questo libro non parla mai d'ingiustizie e non tende nemmeno di renderli popolari; li utilizza soltanto come cavie o vittime senza descriverli vittimisticamente, evitando cioè di trasformarli in eroi positivi.

Attorno al titolo di questo libro si fa una lunga argomentazione tra Rea e il primo editore del libro: Fabbri vuole dare al libro il titolo *Anticuore*, mettendo subito in risalto che l'opera può essere l'esatto rovescio di *Cuore* del De Amicis; mentre Rea preferisce intitolarlo *I Cinquantuno* (o *I 51*), dal numero dei compagni che frequentavano con lui la prima elementare; infine con il nuovo editore Mondadori, prevale l'attuale *Ritratto di maggio*, un titolo né ad effetto né provocatorio, ma sobrio, che se da un lato non si allontana dal contesto originario collegandosi nella memoria collettiva, come ad esempio *Cristo si è fermato a Eboli*, dall'altro circoscrive l'oggetto della storia. Pretesto della narrazione è il rinvenimento di una vecchia fotografia d'una classe di prima elementare, in cui l'autore, come scrive nella prefazione, osserva che: «In esso erano riprodotte quattro righe, quale di dodici e quale di tredici scolari. [...] la disposizione a gradinate, tipica di questi ritratti, si trasformava anche in un ordine sociale e morale».⁸² Animato da un forte sentimento pedagogico, Rea ha perseguito l'intento di far conoscere la penosa situazione della scuola dell'Italia meridionale nel suo tempo e che al momento di scrivere, vent'anni dopo, non era affatto mutata. I vecchi metodi d'insegnamento, invece d'eliminare le discriminazioni sociali, contribuivano a farle apparire ed aggravare di più. Il protagonista di *Ritratto di maggio*, che narra in prima persona, è un bambino di nome Nicola, il

⁸² Rea Domenico, *Ritratto di maggio*, Mondadori, Milano-Verona, 1953, p. 15.

quale, al moto d'entusiasmo per il primo giorno di scuola elementare sostituisce ben presto una nitida, progressiva presa di coscienza del proprio stato sociale.

In questo libro la miseria e la povertà sono presenti in modo più grave e più incombente, ed invadono tutti gli elementi della narrazione, sia l'ambiente che i personaggi. Il primo fra questi elementi che evidenziano la miseria è l'ambiente, il quale, come s'è già detto, si ritiene il primo mezzo con cui Rea tenta di superare il contrasto fra la realtà napoletana e la sua immagine letteraria. Per primo osserviamo fin dalla prima pagina del racconto l'incombenza della miseria su quella famiglia povera quando la madre fa il bagno al piccolo neo-scolaro in una «bagnarola»⁸³; e così Rea ci immette subito in una casa di modeste condizioni, dove anche gli arredi si adeguano all'ambiente. Inoltre si sente la miseria della povera famiglia del protagonista nel premio del primo giorno di scuola:

Entrammo dal biscottaio per comprare le briosce con l'uva passa e zucchero spruzzato.

Cose del primo giorno e premio di mia madre.⁸⁴

Ci sono anche le condizioni deteriorate della scuola che riflettono la miseria del Sud italiano durante quegli anni, della quale non era in riparo nemmeno il sistema educativo; nemmeno la scuola elementare, che rappresenta il primo contatto del bambino con la società, quella scuola dentro cui «c'era un'aria spenta, tagliata fuori dalle correnti e un acre odore di muffa e d'umido, che aveva disegnato un'enorme macchia sulla parete in comune con la latrina».⁸⁵ E Rea ne sottolinea la provenienza con un'immagine molto straziante, cioè con quell'«immagine lontana»⁸⁶ del sole che i bambini riuscivano a discernere solo sulla parete della casa di fronte e mai dentro l'aula.

Come abbiamo precedentemente sottolineato, la miseria della plebe reana non si limita all'ambiente, anzi lo sorpassa, e penetra pure i pensieri e gli atteggiamenti dei personaggi. Rea riesce a farci sentire il peso della povertà fin dalla premessa del libro, dove parla del motivo che l'ha indotto a scrivere il libro; cioè il rinvenimento di quella fotografia scolastica in cui

⁸³ Ivi, p. 17.

⁸⁴ Ivi, p. 18.

⁸⁵ Ivi, pp. 19-20.

⁸⁶ Ivi, p. 19.

[...] tra i ragazzi della terza e quarta fila, immobili, impalati e tetri, non c'era una sola illusione all'infanzia. [...] Due righe di facce piatte, piccole, grosse, ossute, coperte di schifosi capelli che scavalcano le orecchie. Essi rendono indimenticabile il ritratto, non per l'aria di vittime che non hanno, ma di rigida, muta e incompresa ignoranza.⁸⁷

Un altro accenno alla povertà dei bambini plebei si è visto in classe appena ingombrata, quando loro vedono accarezzare un bambino vezzeggiato dalla sua mamma: lui a piangere e a saltellare e lei ad accarezzare ed a offrirgli dei cioccolatini; e i plebei a guardare e ad invidiare: «Noi guardavamo stupefatti, specialmente la madre. Era bella. Quei cioccolatini ... che io avevo provato solo a un festino. La madre, placando il figlio, guardava le nostre teste arruffate, i nostri colli sporchi, i nostri panni simili ad ali strappate».⁸⁸

Inoltre Rea descrive la miseria e la povertà della plebe napoletana quando parla dettagliatamente dell'occorrente di scuola dei poveri scolaretti, dimostrando così la massima povertà della plebe. Il protagonista-narratore ritiene se stesso fortunato soltanto per avere due sorelle e un cugino a scuola e quindi

Per sillabario mi fu dato quello di Arturo; come grembiule, lavato, smacchiato, accorciato e riadattato nell'abbottonatura, quello di mia sorella Clelia, che a sua volta si dovette accontentare di quello appartenuto a Matilde.⁸⁹

Ci sono anche gli altri bambini poveri, le cui condizioni non sono mai diverse da quelle del protagonista-narratore. Rea ci fa sentire la miseria e quasi ci addossa la colpa di quest'illimitata ingiustizia sociale quando parla del mancato occorrente di scuola:

A molti miei amici le cose andarono diversamente. Quasi tutti, appartenenti a famiglie numerose e digradanti come scale, dovettero giostrare a lungo con i genitori, non in grado in quei giorni impietosi del 1929, di soddisfare una domanda collettiva di libri, quaderni, ecc. Molti miei amici avrebbero fatto di parecchie cose volentieri a meno; se non fossero stati costretti tutti i giorni a invidiare coloro che possedevano occorrente e accessori.⁹⁰

⁸⁷ Ivi, pp. 15-16.

⁸⁸ Ivi, p. 21.

⁸⁹ Ivi, p. 40.

⁹⁰ Ivi, p. 41.

Poi Rea condanna in modo implicito quest'ingiustizia della società che impone ai poveri o l'analfabetismo o la soluzione disonorevole e degradante via l'iscrizione nella lista dei poveri:

Si poteva, certo, far domanda al Patronato per ottenere almeno il sillabario; ma in questo caso si rendeva necessaria l'iscrizione nella lista dei poveri. Qualche genitore si spinse fino a questo limite massimo di degradazione. Molti altri [...] per allontanare dal casato una maledizione ufficiale, tra una scelta disonorevole e una situazione precaria, prendendo partito per la seconda, decidevano di togliere il figlio da quella scuola in cui il ragazzo non aveva fatto in tempo a piantare le tende. «Lascia andare, non piangere, andrai a fare il barbiere... andrai a fare...»⁹¹

In *Ritratto di maggio* protagonista è dunque una miseria tale da obbligare, come s'è detto e come si vedrà in altre scene del racconto, la plebe all'allontanamento e all'isolamento dalle altre classi sociali; la distanza da esse, come una proporzione matematica, diventa più profonda ed insanabile man mano che aumenta il grado di povertà.

Un altro aspetto della miseria in *Ritratto di maggio* consiste nell'ignoranza in cui giacciono le menti infantili plebee, quando il maestro comincia a chiamare i ragazzi uno alla volta, e risulta che molti non conoscevano i propri cognomi legali. Il primo alunno ad essere individuato è Caprioni che, non conoscendo il proprio cognome, non ha risposto all'appello; l'unica certezza che possiede è che suo padre è un «*lutamaro*» e che sua madre «sta malata [...] quasi avesse detto: "fa questo mestiere"»⁹². Egli in seguito, emarginato dal resto della classe perché il suo è un caso limite, crudelmente percosso dal maestro, fugge dalla scuola dove non tornerà mai più, isolandosi definitivamente dalla società. Caprioni comincerà così a lavorare come traghettatore in un lago, dove, incontrato qualche tempo dopo dai suoi ex-compagni di classe durante una passeggiata scolastica, abbandonerà il lavoro, scappando come un animale spaventato e impazzito. Nel caso di Caprioni, Rea torna ad intrecciare la miseria del personaggio con quella dell'ambiente in cui vige la propria memoria: ciò risulta chiaro quando il ragazzo,

⁹¹ Ivi, p. 41.

⁹² Ivi, p. 34.

scappato dalla scuola in seguito alle frustate ricevute dal crudelissimo maestro, raggiunge la campagna, lontana dalla scuola, dove

Si fermò a osservare la ferita e pensò solo: “Non butta più sangue”, non a chi lo aveva ferito. Se ne faceva ogni giorno di ferite e la sua mente era, come al solito, sgombra di memoria, di dolore e di paura.⁹³

Inoltre Rea ci mostra nel caso di Caprioni la miseria e l’ignoranza della plebe, rappresentata dai genitori del povero ragazzo, i quali mostrano un’indifferenza totale verso l’assenza del ragazzo dalla scuola e non gliene chiedono nemmeno il motivo:

Il mattino seguente la madre non gli disse “perché non sei andato”. Non avrebbe potuto aggiungere “alla scuola”, perché la vecchia, la giovane o quella che fosse, non ne conosceva l’esistenza. Ma non disse neanche “perché non sei andato?”. Vide il ragazzo che la seguiva con la falce per tagliare l’erba come loro e dovette pensare: “Andrà domani dove va”.⁹⁴

In più si vede pure la massima ignoranza della plebe meridionale nelle parole del vecchio traghettatore con cui Caprioni va a lavorare dopo aver abbandonato la scuola: questi disprezza la scuola:

“Che ci vai a fare più a questa scuola? Mannaggia il parrochiano, ci sta rovinando tutti i ragazzi lavoratori.[...] Vieni sulla barca. Mangiamoci queste anguille. Dessero almeno da mangiare alla scuola.”⁹⁵

D’altro lato Rea vuole affermare nel suo *Ritratto di maggio* l’arretratezza e l’ignoranza in cui giace il meridione italiano, esprimendo la semplicità e l’ignoranza assoluta dei fanciulli meridionali: un fanciullo che ignori totalmente i primi segni della scrittura ha un concetto fantastico, anche se debole, del sole; quindi ha bisogno di molto tempo prima che l’immagine scritta del sole resti impressa nella sua mente; a causa della sua meschinità e della sua intelligenza poco sviluppata, la sua mente non può concepire una nuova immagine del sole: l’immagine scritta diminuisce nel fanciullo il concetto fantastico che si è fatto del sole.

Un ragazzo meridionale vissuto fino a sei anni nell’assoluta ignoranza del mondo scritto non intenderà mai che l’immagine del sole sta dipinta sul libro per fargli intendere la

⁹³ Ivi, p. 79.

⁹⁴ Ivi, p. 81.

⁹⁵ Ivi, p. 80.

“S”. Egli del sole ha un’immagine fantastica e il suo istinto si rifiuta di ridurlo ad una “S”.⁹⁶

Fra gli episodi indimenticabili del libro e che testimoniano la bravura di Rea nell’inquadrare la miseria e la povertà della plebe del Mezzogiorno, va sottolineato quello della ricreazione scolastica: Rea mostra con tanta chiarezza la reazione dei miseri allievi che non hanno niente da mangiare durante la merenda e stanno solamente a guardare gli altri fortunati mangiare. Inoltre Rea ci presenta un particolare di un crudo realismo, ma tanto efficace. Il tonfo del cibo nello stomaco vuoto acuisce l’ingordigia di chi sta a guardare chi mangia e gli procura un pensato godimento.

[...] e chi niente. E costoro correvano prima degli altri allo scatenarsi della campanella per occupare un buon posto e vedere gli altri mangiare. Osservavano attentamente i morsi di quei fortunati. Seguivano il corso della masticazione, dell’ingoimento, del cadere del boccone nello stomaco e si strusciavano le mani dal piacere pensato e dall’ingordigia.⁹⁷

E in questa scena scatta pure un’operazione di scambio fra chi ha e chi non ha, e quest’ultimo rimane deluso e sconvolto, tanto che uno dei poveri scolaretti finisce col dichiarare: «È meglio non avere niente, che le foglie secche. A casa mia si mangia la sera»⁹⁸. Nelle famiglie degli operai napoletani è abitudine mangiare la sera, quando il capofamiglia torna a casa dal durissimo lavoro.

Oltre alla scena della merenda, la descrizione del poverissimo scolaretto Rozza si considera fra gli episodi più strazianti e significativi di *Ritratto di maggio*, nonché di tutta l’opera di Rea. Alcuni di questi poveri ragazzi non hanno coscienza della propria diversità e della propria indigenza, mentre altri, come Cummeo, ne sono consapevoli e se ne vergognano, invece Rozza, oltre a saperlo, doveva fare qualche cosa. A sei anni è già uscito dalla minore età. Rea riesce infatti con la più minuziosa descrizione sia dei vestiti (ossia degli stracci) del bambino sia della sua corporatura a farci sentire e quasi vedere sulla pagina la realtà palpitante e misera dei suoi personaggi, cioè del suo mondo. Ci si rende

⁹⁶ Ivi, p. 46.

⁹⁷ Ivi, p. 55.

⁹⁸ Ivi, p. 56.

conto che Rea viva fra tali miseri, ne sappia esprimere la sofferenza, la miseria, la povertà nonché i più intimi sentimenti:

Il padre era in carcere. La madre viveva a Napoli per farvi la “ballerina” ed egli dormiva nell’angolo di un basso, presso una donna, una vecchia, che chiamava Zia. Fosse domenica o lunedì, Pasqua o Natale, non mutava mai i suoi stracci [...].⁹⁹

Inoltre è tanto espressiva la scena della raccolta dei soldi per la Croce Rossa, che evidenzia le durissime differenze economiche e sociali, il che afferma la capacità di Rea di presentare i più minuti particolari della scolaresca, dei poveri e dei ricchi.

Indagando e analizzando il primo libro del nostro scrittore, *Spaccanapoli*, abbiamo pure parlato della violenza che scaturisce proprio dalla miseria e che incombe su tutti gli ambienti e su tutti i personaggi dei racconti. In *Ritratto di maggio* scopriamo che questa violenza è aumentata devastando i personaggi di tutte le età, i bambini inclusi. Oltre alla violenza dei due maestri, dei genitori plebei contro i propri bambini nell’accompagnarli nel primo giorno di scuola; la violenza emerge catastrofica nelle liti in classe tra i piccoli allievi. Fra gli episodi strazianti di questa violenza va ricordato quello della lite fra il plebeo Belgiorno e l’agiato Balestra, quando il primo riesce a picchiare il secondo e di conseguenza ne viene convocato il padre il giorno dopo. Accorto dell’identità del picchiato, figlio del proprietario della fabbrica in cui lavora il padre del picchiatore, il padre s’infuria contro il suo bambino e lo insegue a botte e a calci fino al loro basso, dove il poverino riesce a scappare e ad andare a nascondersi dal vecchio nonno. In quest’istante, tramite il suo linguaggio pungente, Rea riesce a descrivere quella violenza che il ragazzo assorbe dall’ambiente in cui vive, sottolineando la commozione del ragazzo appena sente quella «antica voce» di «bambinello» da parte del suo nonno paterno, il che testimonia che Belgiorno, in questa scena, si ricorda all’improvviso di quando un tempo era chiamato bambino, con questo Belgiorno di almeno sette anni, ma sono «sette anni d’incosciente infuria»¹⁰⁰. Rea allude quindi alla miseria dei bambini plebei: il ragazzo abbandonato a se stesso,

⁹⁹ Ivi, p. 60.

¹⁰⁰ Ivi, p. 90.

come spesso accade a Napoli tra la plebe, è cresciuto violento, ed usa incoscientemente la violenza.

Nel nono capitolo Rea descrive un altro episodio che mette in rilievo la miseria dei plebei della classe. A pochi giorni dalla fine dell'anno scolastico viene annunciata una prossima visita dell'ispettore. Tutta la scuola viene risistemata, ripulita, e ornata con fiori; le fruste del giovane maestro vengono nascoste, e gli scolaretti più poveri vengono lasciati a casa perché privi del vestiario della festa, mentre altri vengono ricoperti dalle madri all'ultimo momento con abiti di ripiego tanto da sembrare delle «truppe di bassa fanteria conciate come clown da circo equestre»¹⁰¹. Nonché il bambino della voce narrante viene rivestito dell'uniforme di marinaretto, «comprata con certi soldi venuti dall'America e che ogni anno erano attesi 365 giorni prima»¹⁰².

Considerando la scuola di *Ritratto di maggio*, con i propri insegnanti e scolaretti, Virgilio Casale¹⁰³ parla di un grido di protesta contro un metodo educativo antididattico, controproducente e soprattutto disumano, che si rende molto più persuasivo attraverso la sostanza degli eventi stessi e delle cose che prendono vita e colore nel *Ritratto* e attraverso la piena sincerità di Rea nel trasmetterceli. *Ritratto di maggio* a tal proposito si ritiene un palese segno dell'impegno sociale di Rea che discute il sistema scolastico, rimproverando l'indifferenza del maestro verso gli alunni meno dotati a partecipare alla vita scolastica. Il maestro, per non rischiare di ritardare il suo programma didattico, non si interessa degli scolari tardivi e li lascia al loro destino; invece di utilizzare la sua scienza e la sua esperienza per vincere la misera condizione di queste menti. A causa di quest'abbandono, tali scolari potrebbero finire in uno stato di inerzia totale e così perdono l'occasione di svolgere un ruolo nella loro società in seguito al fallimento scolastico. Anzi, la situazione peggiora quando quest'indifferenza totale del maestro verso quegli alunni e la sua irascibilità sfrenata verso tutti inducono altri ragazzi pur bravi ad aderire alla parte degli asini, la quale «vien

¹⁰¹ Ivi, p. 104.

¹⁰² Ivi, p. 102.

¹⁰³ Casale Virgilio, *Introduzione a Rea Domenico, Ritratto di maggio*, cit., p. 8.

conficcata in un angolo come per eliminarla e staccarla dal corpo vivo della scolaresca».¹⁰⁴

Sollecitato da un forte sentimento pedagogico, Rea persegue l'intento di far conoscere la penosa situazione in cui versa la scuola dell'Italia meridionale del suo tempo e che al momento di scrivere, oltre vent'anni dopo, secondo Leone Piccioni non è affatto mutata. Il critico dice che questo lavoro doveva essere una sorta di saggio di pedagogia nato su commissione dell'editore Fabbri: «Questo libro nacque, insomma, su commissione (in un certo senso) come (saggio pedagogico), ma tale non fu mai: poté essere un libro di ricordi di scuola, un ampio racconto o un romanzo breve».¹⁰⁵ Che l'intento dell'autore sia rimasto pedagogico lo conferma Rea stesso, soprattutto con la revisione dell'opera, avvenuta nel 1988, finalizzata ad una lettura nelle scuole:

Devo dire che anche questo romanzo, come i libri che avevo scritto prima e che ho scritto dopo, è nato su sollecitazione degli editori. [...] Di fatto, *Ritratto di maggio*, che ora ripresento con il titolo più esatto di *Ritratti di scuola* e che mi sembra al tempo stesso interessante come documento d'epoca e in parte ancora attuale, resta come la mia più diretta e sincera rappresentazione della vita di quel tempo. Da questo libro i ragazzi potranno facilmente capire che una cinquantina d'anni fa, nel nostro Mezzogiorno, e non solo là, era molto difficile scavalcare la strada che a ognuno, per una vera e propria violenza sociale, era stata assegnata. Senza quasi rendermene conto, credo che riuscii a dimostrare, attraverso i miei ricordi e le pagine che essi ispirano, che la scuola era in piccolo la fotocopia della cittadina e della società in cui vivevo. In quella cittadina c'erano zone nobili, residenziali, popolari e plebee e nella nostra aula scolastica c'erano diverse file di banchi disposte in modo da riprodurre anche in un piccolo ambiente le stesse condizioni sociali e umane.¹⁰⁶

Benché il libro, nato da una privata inchiesta sulla situazione della scuola del Mezzogiorno, venga considerato dai critici, fra i quali Luigi Russo¹⁰⁷, una vera e propria indagine sociologica, Piccioni ritiene un fattore negativo l'intento pedagogico da cui è nato *Ritratto di maggio*, poiché esso finisce per

¹⁰⁴ Rea Domenico, *Ritratto di maggio*, cit., p. 47.

¹⁰⁵ Piccioni Leone, *Ritratto di maggio*, *Il Popolo*, 16 aprile 1953.

¹⁰⁶ Intervista a cura di Forte Gioacchino, *Chi sono, da dove vengo, perché scrivo*, in Rea Domenico, *Ritratti di scuola*, De Agostini, Novara, 1989, p. 19.

¹⁰⁷ Cfr. Russo Luigi, *Domenico Rea*, in *I narratori 1850-1957*, III edizione integrata ed ampliata, con un'appendice di Giuliano Manacorda, Principato, Milano, 1958, p. 467.

pesare sul riuscito complessivo del nuovo libro di Rea, e specialmente l'impegno dello scrittore verso quel "saggio di pedagogia", e dunque in quelle pagine dedicate alla situazione della scuola in genere, alle funzioni ed ai compiti dell'insegnante, a discussioni di carattere generale o a spunti polemici, che non trovano una fusione sufficiente con il resto (e col meglio) dell'opera: le parti più direttamente raccontate, certo gusto per l'episodio, dove troveremo la massima fedeltà e la novità vera di questo Rea¹⁰⁸

In *Ritratto di maggio*, comunque, Rea presenta un evidente invito alla riforma dell'educazione scolastica tramite i personaggi del giovane maestro e anche del vecchio professor Sberi, sia mediante il carattere violento e rozzo del primo, sia mediante quello solitario e ambiguo del secondo. Ciò significa che, per Rea, la riforma della scuola deve iniziare anzitutto con quella dell'insegnante, e vuole affermare pure che la scuola non deve umiliare le anime umane, ma illuminarle. *Ritratto di maggio* ci presenta due modelli di maestri: uno giovane, irascibile e manesco; l'altro vecchio, poco socievole e distaccato. Tutti e due i maestri non sono adatti all'insegnamento dei bambini. Per quanto riguarda il primo dei due maestri, egli continua ad umiliare i bambini poveri, a picchiarli con le diverse mazze che utilizza per la punizione degli asini, fra cui c'è stato uno destinato a perdersi per le tenebre dell'ignoranza e dell'analfabetismo, cioè Caprioni, proprio a causa di questa rozzezza del maestro. E la sofferenza di questi piccoli scugnizzi si raddoppia a causa della piena ignoranza dei propri genitori, i quali, invece di rimproverare al maestro le sue crudeltà contro quelle anime innocenti, lo incoraggiano e ringraziano:

“Avete fatto bene, signor maestro. Mio figlio ha la carne dell'asino e ce ne vogliono molte per fargli sentir dolore. Dateglielo. Dio ve ne renderà grazie.”¹⁰⁹

Ammalatosi il giovane maestro alla fine del secondo trimestre e abbandonata a se stessa la classe per alcuni giorni, si decide di dividerla in due parti da affidare a due insegnanti. Viene affidata la parte del *Futo* al professor Sberi, un anziano maestro conosciuto nel paese come il «bigotto». Anche se gli alunni di Sberi li accolgono con freddezza, i ragazzi si trovano subito bene nella nuova situazione, ritenendo il supplente molto più affidabile del loro maestro precedente. Nella

¹⁰⁸ Piccione Leone, *Ritratto di maggio*, cit.

¹⁰⁹ Rea Domenico, *Ritratto di maggio*, cit., p. 74.

nuova classe, infatti, non ci sono fruste ma solo una porta chiusa a chiave che non permette a nessuno di allontanarsi da solo; anche per andare alla latrina bisogna uscire tutti insieme, accompagnati dal professore, che in tali momenti cambia umore e diventa bestiale. Egli, persona solitaria, restia ad intrecciare relazioni con gli altri e maniaca in certi suoi comportamenti, conduce una vita monotona e ritmata da abitudini, fra le quali l'esagerata devozione per un grande crocefisso appeso in classe. Per punire gli alunni indisciplinati, che trattiene per qualche tempo nell'aula al termine delle lezioni, Sberi sparge un po' di ghiaia sul pavimento e ci fa inginocchiare sopra l'alunno, costringendolo successivamente a tracciare in terra con la lingua il segno della croce.

Ora giudicando in modo generale questo *Ritratto* reano, la possiamo dire insieme a Virgilio Casale che vede che

guardando in superficie questi racconti, parrebbe che Rea sia essenzialmente un realista; eppure in lui non c'è lo sforzo della verosomiglianza [verosimiglianza], ma una realtà che, scaturita dalla sua fervida fantasia, ci ripropone tutta la sua sensibilità e la sua umanità dolorante¹¹⁰.

Nel 1955 Rea pubblica la sua quinta opera, *Quel che vide Cummeo*, un'altra raccolta di racconti, in cui osserviamo però da un lato l'assiduità del nostro scrittore nel tentativo di superare il limite del racconto breve e di avviarsi così verso lo spazio più ampio del romanzo, tentativo già intrapreso, come abbiamo appena visto, in *Ritratto di maggio*; dall'altro lato il ritorno al rapido ed incisivo bozzettismo dei primi racconti. E in appendice a questa raccolta di racconti viene pubblicato il saggio *Le due Napoli*, che abbiamo già analizzato all'inizio di questo primo capitolo, come base della narrativa reana. Gli scritti infatti variano, oltre che per una prosa talvolta severamente realistica e talvolta tendenzialmente lirica, anche per la diversa lunghezza: le oltre settanta pagine d'uno dei racconti più estesi di tutta la narrativa di Rea, *Quel che vide Cummeo*, e le circa cinquanta di *Gli oggetti d'oro*, si contrappongono alle sei di *Amore a Procida* e alle nove di *Madre e figlia*.

¹¹⁰ Casale Virgilio, *Introduzione* a Rea Domenico, *Ritratto di maggio*, cit., p. 7.

In *Quel che vide Cummeo*, Rea mira direttamente alla scoperta ed all'individuazione della coscienza del personaggio e della sua sentimentalità interiore; e mentre in *Spaccanapoli* e in *Gesù, fate luce!* egli si limita a tracciare semplicemente il fatto, concentrandosi di più sul gesto scattante di un personaggio-macchietta, qui analizza in modo più approfondito l'azione ed i protagonisti, cercando di comprendere i motivi di determinati problemi, spesso criticando e giudicando:

[...] lo scrittore si pone di fronte alla sua materia da una prospettiva che gli consente un maggior distacco critico, e assume esplicitamente la responsabilità del giudizio; e quel saggismo che era la sotterranea matrice, la spinta profonda del suo narrare fin dalla resa impressionistica e dal picarismo psicologico di *Spaccanapoli* diventa, in termini di concretezza fantastica, la sostanza di questi racconti, la loro vera ragion di essere. Narratore-saggista dunque, qui Rea mira a realizzare quella scoperta di Napoli e dei napoletani dall'«interno» di cui ha teorizzato con razionale lucidità nel saggio *Le due Napoli*: più che nei racconti precedenti, in questi Rea si avvicina con una capacità d'immaginazione acuita da una maggiore coscienza critica alla verità interiore dei personaggi che, raggiunta, ogni tanto gli sfugge.¹¹¹

In questo libro, dunque, i problemi della plebe napoletana vengono trasfigurati in modo più approfondito e più ampliato. La miseria continua a devastare l'ambiente di quasi tutti gli scritti, nonché a portare i personaggi a delle conclusioni violente oppure alla piena solitudine e alla massima sofferenza. Condivide lo stesso parere Bocelli, che vede che, in *Quel che vide Cummeo*, Rea «ambisce più che mai a farsi interprete di questo mondo prealfabetico, di questo senso della vita e tende più decisamente alla rappresentazione corale del motivo della miseria».¹¹²

Nel primo racconto del libro *La signora scende a Pompei*, il quale, ben accolto da tanti critici (fra cui Muscetta in particolare che l'ha ritenuto il «più bel racconto» dello scrittore¹¹³), è apparso pure in traduzione in russo sulla *Pravda* nel 1955; e ch'è quasi un monologo, assistiamo ad una miseria plebea trattata ed inserita in un nuovo ambito sociale, cioè rappresentata in un ambiente

¹¹¹ Lombardi Olga, *Narratori italiani del secondo Novecento*, Longo, Ravenna, 1981, p. 139.

¹¹² Bocelli Arnaldo, *Racconti di Rea*, *Il Mondo*, 19 luglio 1955, p. 8.

¹¹³ Muscetta Carlo, *Un novelliere dell'interregno. Domenico Rea*, in *Letteratura militante*, Parenti, Firenze, 1953, p. 277.

dove non mancano nemmeno le sofferenze derivate dalle posizioni altrui. La trama, come avviene in altri racconti reani, è semplicissima: una vecchia popolana e la nipotina, mutilata ad un piede per l'esplosione di una bomba durante la quale le sono morti entrambi i genitori, si recano da Salerno, e precisamente da Fratte, all'Ospedale Militare di Napoli, per ottenere il certificato d'invalidità. Mentre all'andata hanno viaggiato in treno gratuitamente grazie all'aiuto di un soldato che ha fatto scendere le due donne e le ha fatte risalire quando il controllore è già passato, la vecchia signora pensa d'effettuare il ritorno fermando qualche carrettiere salernitano o qualche frattese con il camion della fabbrica di cotone. Non trovando però nessun passaggio, decide di salire sull'autobus, ma, non avendo i soldi per pagare entrambi i biglietti, viene fatta scendere a Pompei, da dove proseguirà a piedi, mentre la nipotina l'aspetterà alla stazione di Salerno.

Come abbiamo appena sottolineato, la trama è molto lineare, però la miseria e la sofferenza della vecchia signora «dall'aspetto plebeo» s'incrementano proprio per l'indifferenza e per l'incomunicabilità che intercorrono fra la signora e gli altri passeggeri sull'autobus. E bene ha osservato Serena Prina quando afferma che

l'intensità del racconto non consiste nella descrizione dell'episodio tragico ma tutto sommato banale, bensì nell'esatta messa a fuoco dell'incomunicabilità esistente tra la donna e gli altri passeggeri, dell'indifferenza di questi ultimi per il dolore del singolo, nel muro che questa folla anonima e non plebea oppone alla disperata richiesta della vecchia.¹¹⁴

Ciò che caratterizza questa novella dunque è l'amara incomunicabilità che, come una barriera invalicabile, separa la vecchia signora dagli altri passeggeri che, essendo indifferenti, si rinchiudono in una sorta d'individualità impenetrabile, incapaci di provare sentimenti di pietà e di solidarietà, inetti quando si tratta di comprendere la sofferenza altrui. Durante il lungo monologo della donna, che cerca anche di conversare con un passeggero le cui uniche risposte sono però delle monosillabi, si nota una certa indifferenza dei viaggiatori nei suoi confronti.

“Io nemmeno sono di Salerno, sono di Fratte. Per me, Fratte o Salerno, Pastena o Faiano sono sempre Salerno.” Ma parlava al cappello dell'uomo del cappello.” E di nuovo

¹¹⁴ Prina Serena, *Invito alla lettura di Domenico Rea*, cit., p. 60.

all'uomo dal cappello: "Avete fatto merenda? Noi no. Che ore sono?" guardò fuori e disse: "Non saranno più dell'una ... e non abbiamo fatto ancora merenda" continuò senza fiducia o lamento, quasi avesse detto una cosa che non la riguardasse.

E ancora:

Quell'uomo parlava come da dietro la sua faccia, da dietro i suoi occhi, da dietro la sua voce.¹¹⁵

Giunto il momento di pagare i due biglietti, lei cerca nelle tasche del vestito il denaro trovando soltanto qualche spicciolo. Uno studente, impietosito dalla situazione insicura della popolana, le regala cinquanta lire, ed altrettanto viene donato dal controllore che vuole così spingere le altre persone ad imitarli.

[...] Poi guardò e scrutò le facce dei passeggeri voltati e disse fra sé: "non lo fanno il miracolo".¹¹⁶

In questo volto della vecchia signora, che si dissolve in lontananza quando scende dall'auto che riparte subito dopo, è impressa l'angosciosa domanda del perché delle ingiustizie così grandi e crudeli della povertà. Con il ritratto della povera vecchia, Rea giunge ad infondere, con estrema semplicità, un senso di miseria e di solitudine al racconto, allargando un fatto di cronaca alla dimensione corale. La solitudine della donna viene adeguatamente rappresentata nella descrizione della completa estraneità e dell'egoismo indifferente degli altri passeggeri: una folla questa, totalmente opposta a quella (plebea) partecipe ed attiva incontrata in altri racconti. All'infuori del controllore e di un giovane studente, che addirittura si vergogna nel farsi vedere a fare la carità, nessuno si dimostra generoso, ed anzi, al riso per le prime battute della donna, subentra ben presto, su «quelle facce dei passeggeri voltati», il disinteresse. Emergono dunque due umanità: quella plebea, rappresentata dalla vecchia e dalla nipotina, che in circostanze di questo genere si dimostrerebbe sensibile, piena di comprensione e generosa; e quella borghese, impersonata dai viaggiatori, che si rivela invece individualista, chiusa in un mutismo volontario, indifferente, arroccata nei propri privilegi e quindi, disumana. Nessuna possibilità di comunicazione esiste tra questi mondi contrapposti; un muro d'incomprensione divide i miserabili dagli

¹¹⁵ Rea Domenico, *Quel che vide Cummeo*, cit., p. 14 e p. 15.

¹¹⁶ Ivi, p. 19.

abbienti, muro che s'incrina solo in una dolorosa contingenza come la guerra (come in *Spaccanapoli, L'interregno o Idillio in Quel che vide Cummeo*).

In questo racconto colmo di crudeltà osserviamo come Rea non induce mai il suo lettore al pietismo verso i personaggi. Egli sostiene piuttosto, come afferma pure Piancastelli¹¹⁷, l'unità d'evoluzione del racconto, e approfondisce la crudeltà del suo realismo svolto in situazioni lasciate così come sono, senza che si faccia mai tentare da soluzioni pietistiche, proprio perché la vita è questa e il volto della miseria è proprio in questa mancanza di pietà.

Nel secondo racconto del libro, quello che dà pure il titolo alla raccolta, *Quel che vide Cummeo*, Rea ci ripresenta alcuni dei piccoli protagonisti di *Ritratto di maggio*, ma si sofferma soprattutto sullo sfondo sociale che sta alle loro spalle e che ha condizionato profondamente la struttura del microcosmo scolastico, e ne estrae uno come paradigma della parabola esistenziale di tutti i suoi miseri compagni, tracciandone il cammino fino alla maggiore età, e la sua storia, vista nella prospettiva del *Ritratto*, diventa quasi la storia di tutti. Rea fin dall'inizio del racconto si mette a rintracciare la miseria e la povertà dei Cummeo: «una povertà che non lascia sbocchi se non nella corruzione, nel compromesso, nella rinuncia alla propria dimensione umana (alla nobiltà della miseria stessa)»¹¹⁸, e il primo segno di tale indigenza non tarda affatto a farsi notare: i giocattoli di quel povero plebeo si limitano soltanto a quelli che si è inventato lui con la propria fantasia, cioè «un fondo di cassa con le rotelle di legno, era il suo «carruciolino»; un'ex mazza di scopa con fregi e intagli colorati il suo cavallo; una fionda di ferro e strisce di camera d'aria; due o tre cuscini a sfere che teneva lucidi e ingrassati, scatole e scatolette che trovava per la strada [...]»¹¹⁹. Infatti questo testimonia come il nostro scrittore è dentro i suoi personaggi plebei, e che scrive proprio da loro e non su di loro, essendo così consapevole anche della fantasia infantile che non si lascia vincolare dall'indigenza e che riesce ad inventarsi comunque un proprio modo di sfogo.

¹¹⁷ Cfr. Piancastelli Corrado, *Domenico Rea. Il Castoro*, cit., p. 18.

¹¹⁸ Onorati Lucia, *Domenico Rea: scrittore napoletano*, cit., pp. 29-30.

¹¹⁹ Rea Domenico, *Quel che vide Cummeo*, cit., p. 24.

Di seguito Rea comincia a parlare del primo anno di scuola di Cummeo, mettendo a fuoco le condizioni misere della sua famiglia. Cummeo avrebbe sentito maggiore felicità per il primo giorno di scuola se avesse avuto quello che sognava: un sillabario nuovo e un grembiule come quello di sua sorella, ma «ogni oggetto, indumento o giocattolo in quella casa veniva scalato al più piccolo e al più piccolo ancora e soltanto il primo figlio, Giovanna, aveva le cose nuove».¹²⁰ E per il grembiule lo ingannano che esso è solo per le donne, e a scuola, vedendo molti altri compagni con il grembiule, si accorge subito della verità. E a scuola incontriamo di nuovo Caprioni, figlio del letamaio, e la scena della crudeltà del maestro che abbiamo già visto in *Ritratto di maggio*. A casa Cummeo, Rea ci presenta il menù della cena di quell'indigente famiglia:

A mezzogiorno la madre e i figli prendevano qualcosa col pane. Alla sera c'erano i maccheroni o la zuppa di fagioli o pasta e ceci o lenticchie o pasta e cavolfiori, secondo il tempo e la stagione. L'acqua, in abbondanza.¹²¹

E per colazione una sola fetta di pane per ognuno:

Al ritorno della madre si buttavano tutti a terra intorno a lei che affettava il pane. Un poco di più a Micuccio e a Rosaria, un poco di meno a Giovanna e la fetta più sottile a Cummeo: «Perché sei uomo e sei il primo dei maschi.»¹²²

Il povero Cummeo e la sua famiglia, tranne la figlia Giovanna che, divenuta la protetta della signora Sberi (sorella del già noto professore), gode di un trattamento speciale estraniandosi sempre di più dal resto della famiglia, conducono quindi una vita fatta di miseria in un basso troppo piccolo per contenere sette persone, e troppo umido, dove Cummeo dorme sul tavolo da pranzo ricoperto di un materasso fatto di foglie di granturco. E altrove Rea ribadisce le misere condizioni di questa famiglia plebea, nelle parole del padre:

«È che i soldi non bastano mai. Dovremmo uscire da questa tana. Ci vorrebbe almeno un primo piano, col sole, per i ragazzi. Non vedi [...] come son ridotti. Guarda che umidità» indicando le enormi macchie d'umido sulle pareti di per se stesse già nere.¹²³

¹²⁰ Ivi, p. 25.

¹²¹ Ivi, p. 29.

¹²² Ivi, p. 30.

¹²³ Ivi, p. 36.

Ci si rende conto ancora della schiacciante povertà in cui vivono i Cummeo in un altro episodio del racconto, quando il padre viene promosso al lavoro e gli vengono pagati alcuni arretrati con cui compra dei nuovi abiti per i bambini fra i quali Cummeo se ne gode un paio di scarpe nuove e pure i calzini; e nessuno potrebbe immaginare la grandissima gioia del piccolo per le scarpe nuove più che per qualsiasi altra cosa, poiché esse sono il simbolo della fine di una certa epoca nella sua vita in cui era costretto a

andare scalzo o di calzare due scarpacce che, nonostante i suoi pochi anni, gli dicevano quanto fosse meschino, molto meno di un filo d'erba, che è quello che deve essere.¹²⁴

Dopo una notte insonne per il desiderio di mettere i vestiti nuovi, una volta indossati, Cummeo gira per il cortile aspettandosi i complimenti della gente, fermandosi dove lo chiamano ed insultando quelli che, per invidia, lo deridono dicendogli che quegli abiti sono così grandi da sembrare quelli del genitore, e quindi torna vicino alla sua porta, con la massima attenzione di «non farsi toccare per timore d'essere sporcato, a non sedersi se non dopo d'aver spiegato un foglio di giornale; finché, dopo cena, sempre vestito, senza una macchia e senza una piega, si addormentò sulla sedia con le scarpette e i capelli lucidi lucidi, che la madre dovette spogliarlo e metterlo a letto, senza che Cummeo ne avesse coscienza».¹²⁵

Si tratta tuttavia di pochissimi quanto rarissimi momenti di felicità per Cummeo, poiché questo ragazzo di cortile dalla personalità così gentile e delicata, viene troppo presto a contatto con la realtà fatta di sacrificio e di dovere da cui gioia e sorriso sono esclusi. Adolescente frustrato perché cosciente della propria situazione, senza istruzione, sebbene non gli manchino le capacità intellettive, Cummeo, «il più disgraziato tra i suoi fratelli e sorelle, il più pezzente tra i suoi compagni pezzenti»¹²⁶, bocciato per le numerose assenze all'esame di quinta, abbandona la scuola e trascorre le sue giornate badando ai fratelli, perché la madre va a lavare per le signore; oppure assieme alla giovane Lucia, figlia di una mendicante, accompagnando i contadini ed aiutandoli.

¹²⁴ Ivi, pp. 38-9.

¹²⁵ Ivi, p. 41.

¹²⁶ Lanza De Laurentiis Maria Teresa, *La realtà di Domenico Rea, Società*, cit., p. 744

D'altra parte la miseria che devasta tutti gli ambienti dei racconti reani porterebbe pure alla disgregazione della famiglia, e alla distruzione dei rapporti fra marito e moglie, fra padre e figlio. Si vede come il bisogno costringe il capo famiglia ad andare al lavoro anche di domenica, a scapito del rapporto affettivo con i suoi piccolini e con sua moglie, e non per poche volte, anzi «“fosse anche la millesima, vuoi vedere un poco, si tratta del padrone e di denaro.”»¹²⁷ Si vede come marito e moglie, con il marito diventato disoccupato, si siano divisi di spirito e corpo per l'aggravarsi della miseria che ha rovinato la loro vita mai serena. È in queste condizioni di disoccupazione che tocchiamo concretamente il massimo grado di miseria dei Cummeo, in particolare vorremmo accennare a queste righe del racconto molto strazianti:

Cercava di prolungare la durata dell'ultima lametta da 25 lire per lasciar intatta l'ultima per qualche occasione. [...] E così preferiva che si facesse secco il tubo che conteneva ancora due o tre centimetri di sapone profumato da barba e la bottiglietta vuota della lavanda.¹²⁸

Fin dalla prima pagina del racconto serpeggia fra le righe un conflitto fra padre e figlio, dovuto soprattutto alle condizioni di miseria in cui vivevano i Cummeo, e man mano che procede il racconto tale conflitto si fa più evidente e rintracciabile finché non esploda in risse spaventose e accecanti, corrompendo così tutti i rapporti familiari. La violenza scaturita dalla povertà, a differenza delle scene extrastoriche di *Spaccanapoli*, diventa in questo libro più intensamente drammatica ed efficace. Con poche parole Rea riesce ad illustrarci il caratteraccio del padre di Cummeo, quel padre «di poche parole e di molta ira» che «s'interessava poco dei figli e dell'andamento della casa» e che era «troppo chiuso nel mondo dei piccoli e irti affari, non solo di pane quotidiano».¹²⁹ Dopo la perdita del posto di lavoro il padre diviene più furioso, e la sua ira si scatena contro tutti, e in specie contro Cummeo: lo toglie dalla scuola, gli rinfaccia di non andare a trovare qualche lavoro per portare soldi in casa, come faceva lui da ragazzo. In questo contesto conflittuale s'inserisce la lite tra padre e figlio:

¹²⁷ Rea Domenico, *Quel che vide Cummeo*, cit., p. 38.

¹²⁸ Ivi, p. 47.

¹²⁹ Ivi, (rispettivamente) pp. 24, 29 e 40.

[Cummeo] saltò sul letto, svegliando i fratelli, i quali, vedendo il padre con la mazza in mano, ridere come in un gioco, mentre la madre dall'uscio invocava aiuto alla gente, ruppero in un pianto innocente e tremendo.¹³⁰

Il piccolo plebeo si vergogna della propria miseria e della propria umiliazione perciò si rifiuta di uscire nel cortile perché non venga inseguito e picchiato sotto gli occhi di tutti; perciò si nasconde vergognoso sotto il portico, piangendo in silenzio. Cummeo va quindi a lavorare con i contadini, ma i pochi soldi guadagnati con dei lavori saltuari, vengono subito presi dal genitore, e quindi, per evitare la sua ira, Cummeo si alza al mattino presto e ritorna a notte fonda quando tutti dormono. In seguito alla lite con il padre, Cummeo va in giro per i bassi del cortile dove guarda le altre famiglie felici e i suoi compagni giocare tra i propri genitori nella massima libertà: gli danno del pane che accetta, ma «era più contento se lo lasciavano entrare per farlo partecipare a quella libertà tra padre e figli, [...]». Avrebbe voluto avere un pantalone per coprirsi le gambe e le cosce pelose, un vero paio di scarpe, dei soldi per andare al cinema, un abito vero per scendere al Corso».¹³¹ Cummeo, per redenzione, va a lavorare alla fabbrica dei pomodori, e il conflitto fra padre e figlio continua però ad infiammarsi di più, che il padre ordina alla madre di ritirare direttamente i soldi di Cummeo, ancora minorenne. Nonostante ciò, la miseria della famiglia Cummeo diventa più intensa, lurida e appiccicosa quanto il freddo di quel basso, e padre e figlio diventano come due belve.

Dopo tre mesi di lavoro alla fabbrica di pomodori, Cummeo, a causa della sua incapacità economica, deve scegliere fra l'acquisto di un abito o di un cappotto, e vediamo come Rea riesce a penetrare nei pensieri del giovane plebeo che decide per l'abito nuovo, e pensa che, nei giorni freddi se ne starà a casa. Nel suo *Romanzo di formazione*, Moretti sottolinea che la gioventù senza desiderio è il romanzo di formazione proletario. Essa significa la feroce rinuncia al piacere, imposta dalla povertà già sperimentata dal padre di Cummeo «all'indomani stesso delle nozze», dopo «l'amore, durato una notte», «sbattendo subito in faccia alla muraglia del vivere quotidiano».

¹³⁰ Ivi, p. 50.

¹³¹ Ivi, p. 55.

A disagio con i suoi compagni di lavoro che lo accolgono «con una fredda, ostile antipatia per quel suo abito degno d'un figlio d'industriale», Cummeo non può certo fare del mascheramento con cui riveste la sua miseria il lasciapassare per l'ingresso nel mondo dei ricchi. Già suo padre era rimasto un tempo turbato dall'alea fascinosa di un desiderio insopprimibile, dalla possibilità di percepire la vita come gioco e brama attraverso un'effimera ma intensa relazione adulterina.

[...] E questa spensieratezza di lei (Clelia, l'amante) lo affascinava, perché gli serviva da distrazione e perché gli faceva credere d'essere uscito dalla paura di lavorare sempre senza un premio.¹³²

Non è un caso che ora sia proprio il padre a trasmettere al giovane un senso di colpa, costringendolo a rimettersi la sua «roba vecchia», «la sua mappata di stracci». «L'abito di Cummeo era una stonatura in quella camera semibuia, spenta, fredda, occupata da sette luridi fantasmi».¹³³ E il padre gli fa vedere tutti i chili del pane e della pasta, che avrebbero potuto comprare con i soldi del nuovo abito, uccidendo in lui ogni desiderio e piacere, anzi Cummeo si sente allora colpevole.

Si tratta di una miseria malvagia che spinge perfino alla perdita della nobiltà della miseria stessa, cioè della dignità umana del plebeo indigente. E ciò lo vediamo, in primo luogo, in classe nel baratto intercorso fra Cummeo e Gigliotti, figlio del capitano: il primo ad impegnarsi di copiare i compiti per il secondo in cambio di alcune ciambelle, e alla fine il primo viene ingiustamente accusato dal maestro di copiare da Gigliotti, ritenuto allora il più bravo in classe, e per la sua povertà Cummeo non osa dire la verità. Va osservato però che, da grande, Cummeo, all'inizio dei disagi familiari, riesce a mantenersi il minimo della propria dignità plebea: vediamo come non accetta né il pane né i cioccolatini che Giovanna, la sorella, porta spesso dalla casa della signora Sberi; e che, non trovando lavoro con i contadini, va insieme ai mendicanti a mangiare dai monaci, senza però mettersi in fila con i pezzenti. Man mano però vediamo Cummeo perdere questa minima traccia di dignità: esauriti i soldi guadagnati alla fabbrica di pomodori per un abito nuovo, Cummeo resta a casa deluso e sconcolato pure

¹³² Ivi, (rispettivamente) pp. 47 e 48.

¹³³ Ivi, p. 60.

dall'assenza della sorella che trascorre ora giorni e notti dalla signora Sberi, e i Cummeo in queste condizioni misere accettano pure i rifiuti che la Sberi gli manda ogni tanto:

La madre divideva il pane su una bilancia e i ragazzi se lo nascondevano. Chi se lo mangia, se lo mangiava! [...] Se lo rubavano, se lo nascondevano.¹³⁴

Rea non si limita più a descrivere le misere condizioni dei suoi popolani, anzi le tratteggia mentre serpeggiano nei vari momenti della loro esistenza. Solo, disoccupato, senza alcuna speranza, Cummeo pensa di trovare nel Bar Oriente un'oasi di pace e di abbondanza, mentre in realtà comincia a marcire e a perdersi in modo forse irrimediabile tra gente fallita e moralmente miserabile, che

In un'ora di sosta a Venezia s'era insanguinata le mani a spedire cento cartoline a tutto il paese; e viveva da mezzo secolo su quel ricordo di un'ora¹³⁵

In questa parte molto intensa del racconto, Serena Prina vede che Rea è riuscito a cogliere «decisamente nel segno nella descrizione della depressione morale ed economica del piccolo centro meridionale»¹³⁶.

All'ora di pranzo, rincasa per mangiare ciò che trova qualunque cosa sia, odore e colore abbia. In quest'atmosfera di schiacciante povertà, Cummeo pensa di arruolarsi nella marina, però gli servono i soldi per fare i documenti. La miseria, come abbiamo ricordato, induce alla violenza, alla distruzione dei rapporti familiari, e qui, in Cummeo, anche alla decadenza morale del personaggio. Rea mette in rilievo un fortissimo conflitto interiore nell'anima del povero plebeo: da un lato scorge la sua salvezza fisica e morale nella marina, e dall'altro pensa di superare il vincolo delle spese per i documenti tramite l'iscrizione nelle liste dei poveri «ma la vergogna gli cresceva addosso come una lebbra».¹³⁷ Allora nel giovane plebeo intestardisce ancora un forte sentimento di quella dignità plebea. La madre è ben disposta verso Cummeo, e lo aiuta chissà come mai abbia fatto, a raggranellare i soldi per i documenti. Il giorno della visita di leva, ci troviamo di nuovo davanti ad un'altra scena della povertà plebea: finalmente Cummeo si lava tanto che

¹³⁴ Ivi, p. 61.

¹³⁵ Ivi, p. 63.

¹³⁶ Prina Serena, *Invito alla lettura di Domenico Rea*, cit., p. 59.

¹³⁷ Rea Domenico, *Quel che vide Cummeo*, cit., p. 65.

l'acqua si fece subito grassa e bluastra. Erano anni che non si lavava, che nessuno si lavava in quel cortile. Chi provava a farlo più di una volta, per le correnti d'aria e la freddezza dell'ambiente, poteva buscarsi una polmonite.¹³⁸

La speranza di una sua eventuale partenza come soldato, è ormai considerata l'ultima possibilità di sopravvivenza per tutta la famiglia, enormemente indebitata. Accuratamente preparato dalla madre, Cummeo si reca alla visita pieno di speranze, che tuttavia, appena si spoglia, si spezzano, ch  si risolvono in una condanna della miseria stessa (Cummeo viene scartato poich  troppo magro). Ridotto ormai alla fame, Cummeo si precipita in una decadenza morale, in una perdita quasi totale di questa traccia della sua dignit  plebea.

La biancheria intima non poteva cambiarla. Non ne aveva altra. L'abito era pesante e l'estate di quell'anno fu calda come tutte le estati. Sentiva salire il puzzo di sudato dalla pelle e dal petto. Forse perci  molta gente gli parlava a distanza. Badava a camminare in una certa maniera per non alzare le suole bucate.¹³⁹

Dopo gli ennesimi tentativi inutili di trovare un lavoro presso il genitore del suo ex-compagno di scuola Balestra, e di iscriversi invano alla Camera del Lavoro; si avvilito e a poco a poco non pensa pi  alla propria dignit  plebea tanto che ora va da solo a mangiare al convento dei monaci come i mendicanti, e raccoglie le cicche per la strada. Vista per caso la sorella Giovanna, in un'auto fra due giovani, egli si reca a casa della signora Sberi, per chiedere «la grazia di fargli fare qualchecosa», senza nessun rimpianto per il cortile, per sua madre, per i suoi fratelli. Accolto nel lussuoso villino, rifocillato e rivestito dalla signora, Cummeo si illude inizialmente di aver trovato finalmente un'occupazione; per , recatosi un giorno ai bagni con la Sberi, Giovanna, un'altra ragazza e due ricchi giovani, e resosi conto che alcuni suoi amici lo evitano, si accerta di ci  che gi  da un bel po' temeva («Cummeo non poteva credere che si trattasse di quel che si trattava»¹⁴⁰): casa Sberi   un bordello e Giovanna una prostituta d'alto bordo. E proprio allora «vide crollare tutti i suoi calcoli» del giorno prima per un proprio

¹³⁸ Ivi, p. 67.

¹³⁹ Ivi, p. 70.

¹⁴⁰ Ivi, p. 81.

futuro migliore e «si era sentito, nello stesso momento che faceva progetti per l'avvenire, più solo che mai, più trascurato e abbandonato»¹⁴¹.

Davanti quindi alla possibilità di una vita facile sì, ma da ruffiano della sorella, Cummeo ritrova *di colpo* la propria dignità di uomo e, dopo aver schiaffeggiato la sorella sorpresa in flagrante con un ricco giovane nella cabina sulla spiaggia, torna nel suo casale, dove viene accolto benevolmente dalla folla. Con una conclusione ottimistica e *positiva*, ma staccata, il racconto si chiude di seguito con il ritrovarsi di padre e figlio nel pianto materno, mentre nell'immediato futuro guizza per entrambi una nuova speranza di lavoro.

Nel quinto racconto del libro *Amore a Procida*, si propone uno degli innumerevoli rapidi ritratti presenti in tutta l'opera di Rea. Vi si narra la conversazione, avvenuta a bordo del battello che va da Ischia a Napoli, tra l'autore ed una popolana; si tratta di una confessione della donna, di un suo bisogno di raccontare scaturito da un'esclamazione di un marinaio «“Beata voi, siete una donna felice”».

In questa breve novella vediamo di nuovo l'altra specie della povertà e della miseria popolane, già vista prima nel brevissimo racconto *La signora scende a Pompei*: s'intende quella miseria *sentimentale ed affettiva*. Da una parte vediamo l'incomprensione che intercorre fra la vecchia donna e gli altri passeggeri sul battello i quali la ritengono una donna felice solo per la sua apparenza pacifica e tranquilla, e dall'altra notiamo la grande sofferenza della vecchia a causa della terrificante solitudine in cui conduce la propria vita. Infatti la protagonista non è una povera donna nel senso materiale della parola, anzi sembrerebbe pure che conduca una vita agiata, il che risulta chiaro dalla descrizione messa nella prima pagina del racconto:

Quella veste dorata che la copriva fin sopra i polpacci, quegli oggetti d'oro, collane, orecchini, di foggia grandiosa e popolare e quelle sue labbra di benevola pettegola, quel

¹⁴¹ Ivi, p. 89.

suo star seduta sulla panchina dirimpetto al mare napoletano [...], tutte queste cose ne facevano una donna ferma e imperturbabile.¹⁴²

La sofferenza di questa vecchia nasce dai «molti anni e l'attitudine al dolore» che «le conferivano quell'invidiabile aspetto di pace». Si capisce subito dopo che tale sofferenza è causata dal marito infedele che, prima di sposarla, l'ha pure sfregiata e che ora, dopo tanti anni in cui lei ha cercato di trattenerselo anche con la violenza, vive con un'altra donna. Lei fin dall'inizio del matrimonio ha cercato di guarirlo da quella malattia, ma poi, all'arrivo dei figli, si è occupata di loro mettendosi nel commercio e mantenendo così anche il marito. Appare dunque anche in questa novella il motivo dell'amore senza limiti di una donna per un uomo traditore, egoista ed anche violento che non esita a sfregiare la propria fidanzata per obbligarla a sposarlo (fatto questo già visto nel racconto *Tuppino di Spaccanapoli*).

Fra le righe osserviamo pure un nuovo concetto della plebe reana: i plebei si dividono fra di loro in varie categorie e vari gradi; cioè si discriminano e si odiano:

“Io non volevo andare a Procida. Che brutta impressione mi fece la prima volta quella isola di morti di fame. [...] I procidesi debbono morire con gli insetti addosso, tutti quanti, che gente! Gli uomini si distendono al sole che sembrano animali e si gettano come i cani sull'osso quando arriva il postale (sarebbe il battello da Napoli) e le donne ... tutte casa e chiesa e poi ... vanno per la campagna, le birbanti!”¹⁴³

Malgrado il continuo e persistente tradimento da parte del marito, la vecchia popolana ne sente ancora la mancanza e si affligge per le condizioni nelle quali egli «“ [...] s'è ridotto! E tutto quanto ha addosso è ancora roba mia. Non lo pulisce, lei, la signora decaduta, e lui ci crede, non lo cura, gli fa fare il facchino. Ma è colpa sua. [...] Ma i figli miei non mi lasciavano mancare nulla. [...] Essi non sanno che quando resto sola, che fa freddo, che sembra che l'isola stia per affondare, nonostante che ho ogni provvista piena, e non mi manca nulla, né pasta né farina, né ceci né fagioli, né fuoco né vino, non mangio. Guardo quello che fa il mare e ad ogni passo nella notte sbando, sarà lui? Perché io ho ancora lo sfregio

¹⁴² Ivi, p. 141.

¹⁴³ Ivi, p. 144.

suo – disse carezzandosi con la punta delle dita la ferita – e lui ha ancora addosso l’ultima roba mia.”»¹⁴⁴.

Nel racconto successivo *Madre e figlia*, anch’esso molto breve e ricco di emozioni, in cui si assiste ad un’altra rappresentazione della psicologia della donna meridionale nei suoi rapporti con l’amore e con il sesso, la miseria e la povertà non mancano, anzi svolgono un gran ruolo nello sviluppo sia della trama del racconto sia delle emozioni dei personaggi. In un piccolo basso arriva la lettera del capo famiglia in cui l’uomo prega la moglie di raggiungerlo per alcuni giorni a Genova, dove, indebitatosi con la maggior parte della gente del vicolo, si è recato in cerca di lavoro. Ci accorgiamo subito della povertà di questa famiglia, poiché la madre, mai viaggiato, ritiene il viaggio a Genova un lusso, ma alla raccomandazione del marito che lei ci vada ben fornita, stando lui in un albergo da signori, comincia il suo lamento:

“È diventato grande, ma soldi non me ne ha mandati” [...] “Chi mi dà il denaro per preparami come vuole lui?”¹⁴⁵

Come in altri racconti reani dove la miseria e la povertà non fanno da una tematica principale, anche qui fanno da sfondo narrativo. Quest’invito del marito, visto come un lusso sia dalla moglie sia dalle altre donne del casale, scopre le povere condizioni in cui giace questa famiglia popolare. Va notato come la moglie, di fronte alle sollecitazioni della figlia, finge di andare a chiedere dei soldi in prestito per poter comprare nuovi vestiti con cui andare a visitare il marito; dato che

Tutto sembrava vecchio a quella donna che aveva sempre risparmiato, sempre rattoppato il rattoppato, sempre rimandata una spesa da Pasqua a Natale e da Natale a Pasqua.¹⁴⁶

La donna, convinta però a recarsi dal marito dalla figlia maggiore, che intravede nella partenza della madre un breve periodo di libertà da trascorrere con il fidanzato, si prepara accuratamente per il viaggio. E a questo punto spuntano

¹⁴⁴ Ivi, p. 146.

¹⁴⁵ Ivi, p. 149.

¹⁴⁶ Ivi, p. 153.

altre evidenze della loro povertà: la madre dice con grande dolore che questi nuovi abiti lei li ha dovuti comprare nuovi e costosi, appunto perché durino per la figlia; e prima della partenza, notiamo le raccomandazioni materne alla figlia che riguardano esclusivamente le cose materiali (cibo e spesa):

“[...] Il caffè, non comprare più di venticinque grammi. Ti ho lasciato l’orzo nel barattolo. Metti un cucchiaino di caffè e un cucchiaino di orzo. Riesce buono lo stesso e non fa male.” “E l’olio. [...] mezzo litro, non di più, perché più ne compri e più se ne va [...]”¹⁴⁷

La madre però teme che la figlia approfitti della sua assenza per disonorarsi con il fidanzato e così ordina al figlio tredicenne di non far assolutamente entrare il ragazzo finché lei non torni. Alla stazione, al momento della partenza, la ragazza viene assalita da una paura tremenda; cioè di restare da sola, e dal desiderio di accompagnare la madre, dimenticandosi addirittura che il fidanzato la sta aspettando fuori della stazione per cominciare a godere della libertà. Qualcosa, quindi, nella fanciulla è cambiato, tanto che il fidanzato le appare addirittura un nemico; e così alla fine il giovane «Finì per capire che doveva trattarla gentilmente, che per fare all’amore con quel gendarme di ragazza doveva attendere il ritorno della madre [...] E fu come sempre: lui a chiedere e a promettere, lei a rifiutare e a tacere».¹⁴⁸

Nel 1959 Rea approda al romanzo, attesissimo dalla critica e dal pubblico, con la pubblicazione di *Una vampata di rossore*, con cui lo scrittore compie i passi verso la più articolata forma narrativa, passi già visti nell’ampio racconto *Quel che vide Cummeo* e in un altro racconto quasi della stessa estensione, intitolato *Gli oggetti d’oro*, nella stessa raccolta di racconti *Quel che vide Cummeo*; e, se lo possiamo ritenere un passo verso un modello narrativo più ampio, nel precedente *Ritratto di maggio*. Questi racconti lunghi sono stati dei segni che Rea era ormai vicino alla stesura di un romanzo. *Una vampata di rossore* è ritenuto da tanti critici il libro di maggiore impegno di Domenico Rea, e la sua più forte riuscita narrativa.

¹⁴⁷ Ivi, p. 155.

¹⁴⁸ Ivi, p. 157.

Ma intanto nello scrittore era cominciata una crisi che nasceva forse dall'ansia di una risposta alla domanda sempre più pressante di 'fare il romanzo', superando la misura breve del bozzetto o del racconto e verificando così le sue possibilità artistiche. [...] ¹⁴⁹

Infatti Giorgio Barberi Squarotti ritiene la *Vampata* l'opera migliore di Rea in cui

lo schematismo un po' compresso della tentazione saggistica è pienamente fuso entro una rappresentazione grandiosamente barocca del mondo meridionale come inferno economico e morte, malattia e ossessione della miseria, sesso e disperata tensione verso la sicurezza del vivere, la rispettabilità, la tranquillità sociale [...] Tutto dominato dalla nota funebre, dalla presenza ossessiva della malattia il cui orrore è continuamente evocato come riassunto e simbolo che compendia l'intero inferno della società del Sud, duramente attaccata all'esclusiva ragione economica, il romanzo costituisce un raro esempio di raffigurazione dell'orrore sociale attraverso simboli esistenziali. ¹⁵⁰

Per quanto riguarda il titolo del libro, esso sarebbe stato *Cancer barocco*, se l'editore non avesse costretto l'autore a modificarlo, e fu anche Emilio Cecchi ¹⁵¹ a suggerire allo scrittore il cambiamento del titolo in quello attuale. Lo afferma certo il fatto che nei manoscritti reani che si ritengono degli avantesti di questo romanzo (dei quali si parlerà fra poco), le note su *Una vampata di rossore* appaiono sotto la scritta di *Cancer barocco*; tanto è vero che, poi, quando s'era presa la decisione di tradurre il romanzo di Rea in francese, Marguerite Pozzoli ha preferito usare il titolo primitivo, denominando la sua traduzione per l'appunto *Cancer baroque*. ¹⁵²

La trama è esile: tutta la vicenda si svolge in due sole giornate: fra il sessantottesimo e il settantesimo giorno dell'agonia della protagonista, Rita Rigo, levatrice del paese, malata di cancro, attorno alla quale s'intrecciano le vicende dei suoi familiari: il marito Assuero Rigo e i due figli Maria e Beppe, mentre sia il tempo sia lo spazio si dilatano sul filo dei ricordi dei vari protagonisti, inglobando

¹⁴⁹ Manacorda Giuliano, *Domenico Rea*, in AA. VV., *Letteratura italiana. Novecento. I Contemporanei*, ideazione e direzione di Gianni Grana, vol. VIII, Marzorati, Milano, 1979, p. 7289.

¹⁵⁰ Barberi Squarotti Giorgio, *La narrativa italiana del dopoguerra*, Cappelli, Bologna, 1965, p. 170.

¹⁵¹ Cfr. Golino Enzo, *La distanza culturale*, Bologna, Nuova Casa Editrice Cappelli, 1980, p. 248.

¹⁵² Cfr. Rea Domenico, *Cancer baroque*, traduzione a cura di Marguerite Pozzoli, Actes sud, Arles, 1988.

altri personaggi minori. Lo scrittore inizia il romanzo quando l'azione è più che mai prossima alla conclusione, però tramite una dotata sovrapposizione dei piani temporali, riesce a far conoscere il passato dei vari personaggi il quale non è isolato dal loro presente, anzi lo determina e condiziona:

Durante la malattia di Rita, nell'attesa inevitabile della nera signora con la lunga falce, Assuero e i figli Beppe e Maria hanno modo di farci conoscere, in maniera ora indiretta ora diretta, tutta la loro vita e intuire gran parte degli sviluppi che l'esistenza stessa potrà avere in futuro.¹⁵³

In questo contesto di malattia, sofferenza ed agonia, la miseria e la povertà si ritengono delle tematiche di base del romanzo. Si può dire che Rea, nel suo primo vero romanzo, da un lato accumula tante miserie, o meglio tante malattie, del Sud: l'egoismo, l'incomunicabilità, la corruzione morale, la disoccupazione e la disperazione plebea; e dall'altro lato accomuna insieme le varie tipologie della miseria, già incontrate nelle opere precedenti; cioè la miseria propriamente materiale, e quella esclusivamente affettiva e sentimentale, oltre a quella morale. In primo luogo, dalla miseria nasce un'eccessiva ossessione per il denaro che si attacca per tutta la vita proprio a quei popolani che sono riusciti a sollevarsi un poco al di sopra della loro condizione d'origine. Quest'ossessione per il denaro percorre costantemente le pagine del nostro Rea (l'abbiamo già riscontrata nel primo racconto di *Spaccanapoli*, intitolato *La figlia di Casimiro Clarus*), fino a giungere al suo trionfo nella figura di Assuero Rigo della *Vampata* «[...] certamente addolorato per lo strazio fisico della moglie ma più dentro di sé preoccupato di perdere prestigio e dignità e denaro in quel piccolo centro di provincia meridionale che è Nofi [...]»¹⁵⁴. In questo personaggio, prima figura messa a fuoco da Rea, la materia schiaccia lo spirito e soffoca gli affetti ed i sentimenti positivi che ogni tanto manifestano. Analizzando attentamente la prima pagina di *Una vampata di rossore*, risulta evidente come l'ossessione del denaro sia uno dei temi dominanti del romanzo:

Maria chiese al padre *altre mille lire* per comprare un quarto di profumo *a buon mercato*. Il padre lentamente aprì il cassetto del canterano dove erano quei *brutti fogli*

¹⁵³ Grillandi Massimo, *Una vampata di rossore*, *Cynthia*, anno VI, Edizioni Cynthia, Firenze, gennaio-febbraio 1960, p. 18.

¹⁵⁴ Stefanile Mario, *Una vampata di rossore*, *Il Mattino*, Napoli, 10 giugno 1959, p. 3.

*verdognoli e diede alla figlia il denaro, emettendo un sospiro annoiato e dolente. Cominciava male la sessantottesima giornata di quella strana malattia [...] Intanto volavano via e per sempre (come appunto fa il denaro che va via e non torna più indietro) altre mille lire [...].*¹⁵⁵

È questo proprio il primo paragrafo del libro che contiene tante parole (quelle da noi messe in corsivo) collegate a questo motivo del denaro, che non a caso nel secondo paragrafo viene associato all'immagine della malattia. Nonché la connotazione negativa degli aggettivi, quasi tutti riferiti al comportamento di Assuero, scopre istantaneamente la sofferenza che il dare (denaro) provoca nella sua anima. A tale proposito John Butcher, l'appassionato studioso di Rea, vede che *Una vampata di rossore* è «un testo in cui le leggi economiche dominano e pertanto l'incipit può considerarsi in piena armonia con quanto segue»¹⁵⁶. In questa stessa prima pagina del libro, si leggono altre parole e frasi che toccano tristemente Assuero, ché si tratta sempre di spendere altro denaro: («a mezzogiorno si sarebbe dovuto pagare [...] la siringaia» e «[...] sarebbe costata tremila di sola malattia, oltre la spesa del mangiare per i sani [...]») ¹⁵⁷. Su quest'ossessione per il denaro, Serena Prina ha notato con molta accuratezza che «Correlativo oggettivo del ventre malato di Rita è il canterano dove sono riposti i risparmi accumulati dalla donna in una vita di lavoro e sacrificio».¹⁵⁸

In effetti questa di Assuero Rigo non è un'ossessione per il denaro di carattere istintivo o naturale, anzi nel profondo di essa persiste una miseria nera e impietosa. Secondo Lucia Anastasio dipende dalla continua fuga dalla miseria quest'ossessione per il denaro

ossessione che emerge fin dalla prima pagina quando Maria chiede al padre “altre” mille lire per comprare del profumo. [...] Nemmeno quando Rita giace nel letto moribonda [...] Assuero si libera di questa sua ossessione per il denaro e in cuor suo, in diverse occasioni, gli capita spesso di pensare al tragico e imminente futuro.¹⁵⁹

¹⁵⁵ Rea Domenico, *Una vampata di rossore*, V ed., Mondadori, Milano, 1962 (1959), p. 11

¹⁵⁶ Butcher John, *Storia di Una vampata di rossore di Domenico Rea, Riscontri*, cit., p. 13.

¹⁵⁷ Rea Domenico, *Una vampata di rossore*, cit., p. 11.

¹⁵⁸ Prina Serena, *Invito alla lettura di Domenico Rea*, cit., p. 64.

¹⁵⁹ Anastasio Lucia, *Domenico Rea e il problema critico dei rapporti col neorealismo*, cit., pp. 83-84.

Vincenzo Romeo è d'accordo con questo parere e scrive che l'interesse economico di Assuero «costituisce la principale, se non l'unica molla della sua esistenza, così la cupidigia di denaro domina i suoi pensieri e lo sostiene nelle azioni. Trascinato dal desiderio di possesso, egli vive e agisce in funzione del denaro, e lo sfruttamento della moglie rappresenta una prova irrefutabile. Che cosa conta l'amore appassionato d'una donna candida come Rita, quando la strumentalizzazione d'ogni rapporto è il perno dell'ambizione e della fuga dalla miseria?»¹⁶⁰. Assuero non ha mai lavorato ed ha sempre vissuto all'ombra della moglie amministrandone l'attività tanto da apparire agli estranei, e non solo, visto che è ritenuto tale anche dalla figlia e dal cognato, un profittatore. Egli si rifiuta di credere che la malattia della donna sia grave: fino all'ultimo istante s'illude che si tratti di qualcosa di momentaneo e s'illude che questa strana malattia, senza febbre e senza alcun sintomo esteriore, non sia altro che un imbarazzo viscerale curabile con dei purganti. Egli è spinto a credere ciò sia dall'amore che nutre per lei, sia dal timore che i soldi, guadagnati solo da Rita e nascosti nel canterano, finiscano, provocando così la disfatta economica della famiglia. Stando accanto al letto della moglie malata, Assuero comincia a pensare a tutte le ipotesi possibili, sia con la guarigione di Rita e allora «il canterano a poco a poco si sarebbe riempito di nuovo, sarebbe ritornato ad essere il trono glorioso, pacifico e confortante della casa»¹⁶¹ sia con la sua morte e quindi questo stesso canterano «sarebbe diventato, com'era, un vecchio mobile di mogano, matto e tarlato, dal vuoto suono, buono per buttarvi dentro vecchie noci muffite e leggere, tale e quale a lui, già uomo d'ordine, preciso e meticoloso, che sapeva però che ordine, precisione e meticolosità se ne vanno a far friggere quando l'uomo non ha più voce e cioè non ha più quei biglietti in tasca, [...]»¹⁶². Quest'uomo meridionale è quindi ossessionato da un'unica cosa: il denaro, che per lui significa l'unico mezzo per tenersi lontano dal luogo della sua infanzia e dalla miseria di allora:

L'idea di Nofi gli procurava un ribrezzo insopportabile. Gli venne nel naso il puzzo delle carni dei fratelli e delle sorelle, dei loro figli cresciuti e moltiplicatisi insieme al

¹⁶⁰ Romeo Vincenzo, *Domenico Rea: lo stilista «plebeo»*, cit., p. 47.

¹⁶¹ Rea Domenico, *Una vampata di rossore*, cit., p. 13.

¹⁶² Ivi, pp. 13-14.

pollame, ai cani e agli altri animali ufficiali e clandestini del cortile; come questi sempre vestiti, senza lavarsi [...].¹⁶³

Secondo Ruggero Guarini¹⁶⁴, Assuero è ben consapevole della situazione disastrosa in cui vive insieme ai suoi figli, ben sapendo che per lui e per i suoi figli, quella morte rappresenterà non soltanto la fine dei loro affetti, ma il crollo del loro sistema di vita, la miseria, la degradazione, la pubblica denuncia della loro ignavia e inutilità; giacché «quel debole filo che durante la vita l'aveva trattenuto un poco più su dai suoi originari simili, senza superbia, sarebbe scomparso, e, dopo un pallido volo di una cinquantina di anni, e questa volta senza soluzione, sarebbe ricaduto allo stesso punto donde era partito». ¹⁶⁵. Tuttavia lui non prova all'inizio nessun dolore interiore per la malattia della moglie, pensa unicamente ed egoisticamente a sé ed ai figli, altra sua responsabilità, e desidera la guarigione di Rita per ricominciare a sfruttarla estraendo dalla sua vitalità denaro e agiatezza per tutti; tanto che Silvio Perrella scrive che non si può dire che Assuero non sia capace di provare qualche sensazione verso di lei, ma le sue percezioni «sono limitate a una sopravvivenza mediocre, simile a quella di un animale del sottobosco»¹⁶⁶.

[...] Assuero, che a Nofì si era ormai fatto una fama di sfruttatore e avaro, di quelli che non vogliono neanche spendere per una malattia; senza sapere che lui era solo avaro e cattivo di bocca, ché, di cuore, ne aveva da vendere.¹⁶⁷

Parlando dell'intervento di Rea sulla narrativa meridionale del 1956 e della *Vampata* del 1959, Mario Pomilio ha suggerito un legame fra la miseria che schiaccia i personaggi della *Vampata*, e che crea l'ossessione del denaro in Assuero, e il pensiero reano sul carattere dei napoletani nel suo celeberrimo saggio *Le due Napoli*, vedendo che protagonista di questo libro è il Sud «colla sua atavica miseria e il suo particolarissimo senso della dignità ([...] l'orgoglio senza dubbio più plebeo di Assuero) alle radici della storia. E torna in mente, a questo

¹⁶³ Rea Domenico, *Una vampata di rossore*, cit., p. 59.

¹⁶⁴ cfr. Guarini Ruggero, *La sua musa creaturale*, in Rea Domenico, *Opere*, cit., p. XXIX.

¹⁶⁵ Rea Domenico, *Una vampata di rossore*, cit., p. 66.

¹⁶⁶ Perrella Silvio, *Introduzione a Rea Domenico, Una vampata di rossore*, Avagliano, Cava de' Tirreni, 2003, p. 10.

¹⁶⁷ Rea Domenico, *Una vampata di rossore*, cit., p. 22.

proposito, il saggio di Rea su *Le due Napoli*, dove la miseria e l'interesse, l'interesse che nasce dalla paura della miseria, sono per lui le componenti del nostro Sud». ¹⁶⁸

In un altro flashback, Rea ci mostra l'ossessione assillante di Assuero per il denaro: muovendosi fra i ricordi dei giorni passati della malattia della propria consorte, il vecchio popolano si ricorda del debito, di centocinquanta mila lire, che egli deve al cognato, accettato a malincuore, e del quale, avendo ancora delle banconote nel vecchio canterano, non aveva bisogno, Assuero si accorge che doveva accettarle giacché aveva bisogno invece di un di più, di un margine di sicurezza maggiore, anzi di una seconda sicurezza, pensando finita la prima sicurezza giacente nel canterano:

Aveva accettato le 150.000 lire per il fascino dei biglietti e perché lui era di quelli che non credono affatto all'augurio: "State bene? Questo è necessario. La salute è la prima cosa. Il resto è niente". Lui domandava sempre: "Avete denaro? E allora avete tutto, anche la salute". Quanto più denaro possibile! Aveva sempre pensato che se avesse avuto denaro lui sarebbe stato un uomo buono, un padre anche migliore, un marito esemplare. Ora Rita l'avrebbe portata dai medici di Roma [...] fino agli americani e se non fosse stato risolto nulla Rita avrebbe visto i paesi senza bisogno di aspettare di andare in Paradiso. ¹⁶⁹

Si vede d'altronde che l'ossessione di Assuero per il denaro distrugge pure i rapporti di parentela; con la sorella e il cognato: negli anni precedenti, in cui Luca non trovava lavoro, chiedeva dei soldi ad Assuero che pensava molto permalosamente che il cognato prendeva quei soldi «come una taglia dovuta al diritto di parentela mentre a lui restava il vantaggio di allevarsi una serpe che prima o poi delicatamente lo avrebbe morsicato dietro la nuca» ¹⁷⁰. Dopo che Luca s'era arricchito, Assuero, che non ammetteva la fortuna altrui, non accettava mai i suoi inviti né i suoi quattrini, e continuava a rinfacciargli la sua meschinità.

Per lui, il denaro è, quindi, tutto, è la base di tutta la vita, il resto è nulla. Tale ossessione soggioga totalmente il personaggio Assuero, e assieme all'imminenza

¹⁶⁸ Pomilio Mario, *Domenico Rea e la narrativa meridionale, Nord e Sud*, n. 59, ottobre 1959, p. 68.

¹⁶⁹ Rea Domenico, *Una vampata di rossore*, cit., p. 30-31.

¹⁷⁰ Ivi, p. 101.

della morte della protagonista, incombe su tutto il romanzo, in cui, oltre alla malattia senza malattia di Rita, c'è anche quella (più concreta e toccata) di Assuero. Tale osservazione è formulata anche da Enzo Golino che ritiene che la malattia, che si diffonde nel romanzo mimando la sua ramificazione nel corpo putrescente di Rita, non è l'unica. Anche Assuero è malato, la sua malattia è il denaro: «l'ossessione dei soldi ne corrode la vitalità di *parvenu* provinciale [...] Assuero vuole liberarsi per sempre dagli affanni di una miseria endemica, un incubo che l'accompagna dall'infanzia». ¹⁷¹ Il saggista napoletano osserva che in quest'intreccio di malattie si cristallizzano il simbolo marxiano della merce e il simbolo ancestrale - l'insicurezza - della condizione meridionale: le nascite per cui Rita, ancora sana, va galoppando, di porta in porta, non sono altro che una merce, che si trasforma in denaro («Mestiere d'oro! Mestiere bello! Bambini e oro!» ¹⁷²) per il benessere, la tranquillità, le aspirazioni piccolo-borghesi dell'ex carabiniere Assuero, consapevole che «la ricchezza, via, è stata sempre al disopra della legge» ¹⁷³. Tutto ruota attorno all'ossessione per il denaro: anche la vampata di rossore, indizio della vergogna che coglie una volta Assuero accanto al letto della moglie. L'ossessione per il denaro gli offusca persino il pensiero, poiché, fino all'ultimo momento, egli rifiuta di capire la gravità della malattia, e ricorre ad ingenui esorcismi alimentari, tipici di chi vede nel cibo la sanità e la ricchezza: se si mangia, si sta bene; mangiare è grazia di Dio, e così via. In un'altra parte del romanzo, Rea ci parla sempre dell'ossessione di Assuero per il denaro, ma in modo da indurci ad odiarlo propriamente: il vecchio popolano, pensando solo ai soldi, ritiene la sua cara Rita una «spendacciona»: pur avendo risparmiato sempre, e pur essendo molto modesta nelle sue spese personali, Rita è considerata tale solo perché tutto ciò da lei risparmiato, ora viene sprecato, anzi «sciupato», dal punto di vista d'Assuero, per la malattia, e, probabilmente senza scopo.

¹⁷¹ Golino Enzo, *La distanza culturale*, cit., pp. 251-3.

¹⁷² Rea Domenico, *Una vampata di rossore*, cit., p. 22.

¹⁷³ Ivi, p. 48.

È incoraggiante il proverbio che lo aveva sempre tenuto su col morale: “Il denaro torna!”. Ora cominciava a farsi sempre più certo il viaggio di andata, e sempre più incerto quello di ritorno. E a questo punto si sentiva male. [...] ¹⁷⁴

Per la stessa ossessione Assuero trascura le ricette di un medico amico di Rita, visitata dopo una precedente emorragia uterina (durante cui si è vista l’origine del futuro male), sottoponendola lui invece a una cura «superalimentativa» (la quale del resto rispecchia un aspetto molto meridionale della plebe reana). L’ossessione per il denaro gli incrudelisce persino gli affetti: sprofondato nei propri ricordi, e mentre assiste la donna, Assuero rammenta come si è manifestata la malattia (e infatti non si sa se sia quella di Rita oppure quella della coscienza di lui). L’uomo ricorda che, una notte, poco prima che il male si manifestasse, Rita si è rifiutata di alzarsi per recarsi da una partoriente perché si sentiva stanca e lui, pensando esclusivamente al denaro eventualmente perso, sebbene il figlio Beppe, spronato dalla sorella Maria, cercasse di convincerlo a non far uscire la madre, ha imposto a Rita di recarsi dalla cliente; ed è in quest’istante che l’intransigente vecchio Assuero viene colpito da una presa di coscienza della propria vanità e del proprio egoismo:

Una vampata di rossore! Prese la mano della moglie che non si poteva ricordare di quella notte e mutamente, solo solo, a quella mano inerte chiese perdono. Quella notte avrebbe voluto essere un “mammano”. Era stato violento e sarebbe andato volentieri lui dalla moglie del cliente. Questa Rita non lo aveva mai sospettato, ma avrebbe avuto il tempo di dirglielo, quando si fosse messa sulla via della guarigione. Le avrebbe detto tante cose restate in pendenza o che tra loro due erano state appena accennate. Era necessario e urgente, a scanso di ogni equivoco, una spiegazione seria e motivata. Non poteva permettere che la moglie se ne andasse da lui, a voler ammettere questo caso assurdo, con l’idea di avere avuto sì un uomo, tutto sommato, buon compagno, vicino, ma, sotto sotto, un calcolatore, uno sfruttatore: “sfrontato e onorato” [...]. Qualche cosa poteva rimproverarsela. La sua vita poteva intitolarsi: “La superbia punita”. Avesse fatto come suo padre, nato e morto dov’era nato, ignaro che fosse stato inventato il sapone! [...] ¹⁷⁵

In un rapido flashback, s’inizia lo scavo nel lontano passato di Assuero, il più anziano ed ambiguo dei protagonisti della *Vampata*: l’autore presenta il mondo da

¹⁷⁴ Ivi., pp. 32-3.

¹⁷⁵ Ivi., pp. 42.3.

cui Assuero è partito, un mondo già incontrato tante volte nell'opera di Rea, dove regna una miseria cieca e senza speranza. Finora lo scrittore lo ha presentato dall'interno, con gli occhi, per esempio, di Cummeo, di chi resta e cerca, forse, un riscatto nel lavoro. Viene visto ora con gli occhi di chi, come Assuero, se ne va, di chi si tira fuori dalla stalla («Assuero tornava alla sua stalla, tra i suoi animali, uno col nome di “pà”, una col nome di “mà” e gli altri coi nomi dei fratelli e delle sorelle»¹⁷⁶), al prezzo però della propria prostituzione. A differenza della maggior parte dei suoi familiari e di tanti altri plebei piegatisi alla loro situazione, egli ha tentato di migliorarsi. Essendo nato bello, Assuero è sempre stato coccolato fin da bambino, prima dalla propria famiglia e poi dalla moglie di un senatore, la signora Leonora D'Angri, che, annoiata a stare sola con il marito sempre assente, facendo chiamare il bambino, «un fiore nato nel fango», si divertiva nel vezzeggiarlo. E in cambio lei voleva bene agli Assuero, e «ora mandava un po' di pasta giù e ora un avanzo di carne, e ora una cesta di pane e persino medicine all'occorrenza»¹⁷⁷. E così è stato dispensato dal lavoro ché doveva essere sempre disponibile ad un'eventuale chiamata della ricca signora: sicché, se non ha mai appreso un lavoro, non si può dire che la colpa fosse solamente sua: «Milioni di pensieri come quaglie in arrivo dall'Africa gli svolazzavano sotto la fronte. Ecco perché credette di dire: “Non mi diedero il tempo e l'occasione d'imparare un mestiere”»¹⁷⁸. Una volta cresciuto ed ottenuta, grazie al sussidio del senatore, la licenza elementare, ha potuto arruolarsi nell'arma dei carabinieri ed è stato mandato a Roma, a Firenze e a Pisa, imparando di conseguenza l'italiano. Mirando sempre ad un'occupazione migliore e meno faticosa, Assuero s'è trasferito a Melito, dove ha incontrato Maria Pezzala, figlia di un ricco avvocato del paese, e, sposatosi con lei, è rimasto però senza lavoro, in seguito ad una lite con il brigadiere, e alla successiva uscita dall'arma. La donna di seguito s'è trovata costretta a fare la levatrice, mestiere imparato in una scuola di Napoli in gran segreto, dal momento che nelle ricche famiglie quella professione veniva insegnata per poter tenere segreti i parti e gli aborti dei parenti. Convinta a poco a

¹⁷⁶ Ivi, p. 45.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁷⁸ Ivi, p. 46.

poco dal marito adorato, Maria Pezzala è passata ad esercitare ufficialmente la professione di «mammana», ed alla sua morte, causata da un malore seguito ad un furto in casa, Assuero, che «prima di tutti i possibili pensieri, fu sconvolto di trovarsi a pensare che la sua organizzata vita correva un pericolo mortale con la drastica sottrazione dell'entrata economica di Maria»¹⁷⁹, si è trovato con un avviato giro di clienti, ma nell'impossibilità di soddisfare le richieste. Ecco che, grazie all'aiuto di un «paraninfo» di nome Cappadocia, ha trovato Rita, anch'essa levatrice, anch'essa innamorata. Il loro matrimonio è stato contrassegnato dall'interesse che però in Assuero non è mai diventato colpa cosciente, ma auto-justificazione, difesa dalla maledizione della miseria sentita quasi come un *marchio*, di casta. E' vero che Assuero, senza Rita, è un uomo finito, ma ne è pienamente cosciente. Il suo non è uno sfruttamento, giacché gli pare naturale vivere così, né suppone di essere in colpa dato che lui ama realmente la moglie, certo non esageratamente, ma con un sentimento che va oltre il puro interesse.

In questa parte del romanzo, l'autore ci presenta la verità di Assuero, ritenuto da tutti o quasi uno sfruttatore. Ci fa capire, in un immaginario dialogo-monologo di Assuero con la sua Rita, che lui era una persona seria con in testa lo scopo di far carriera e diventare maresciallo («[...] odiava aspettare i “domani” senza nomi e programmi»¹⁸⁰); che si è sposato con Maria Pezzala solo per puro amore, e che è stato sempre lui a portare avanti la famiglia, finché non fosse rimasto disoccupato, e non fosse stato costretto ad accettare il lavoro della consorte mantenendo lui i registri delle nascite e badando alle cose di casa. Potremmo ritenere questo tratto del romanzo un'autodifesa di Assuero contro i sospetti del lettore stesso, sospetti nati e cresciuti fin dalla prima pagina del romanzo. Rea riesce infatti a farci comprendere Assuero, mai diventato odioso (anche se il suo modo di vivere sembra fatto apposta per renderlo sgradevole) perché personaggio inerte ed egoista; al contrario si arriva pure ad una compassione per quel povero ragazzo, rassegnato persino alle semischiavitù di «[...] donna Lionora D'Angria, alla quale sottostavo sempre per il Santo Pane Quotidiano di cui la mia famiglia aveva

¹⁷⁹ Ivi, p. 58.

¹⁸⁰ Ivi, p. 76.

bisogno. E il bisogno è cieco, non sente ragioni e onori, ma quasi sempre batte il tempo del disonore”»¹⁸¹.

In effetti il flashback procede ancora, e ci riporta, o meglio riporta Assuero alle sue origini plebee, dopo la morte della prima moglie Maria Pezzala, assalita dai ladri. In un primo momento, si è sentito sconvolto dal dolore, e successivamente ha cominciato ad angustiarsi per il futuro. Non poteva (e non voleva) ritornare dalla sua famiglia a Nofi dalla quale era scappato disgustato l'ultima volta che vi era stato per il funerale della madre, dove era arrivato volutamente in ritardo per non dover partecipare alle esequie. Non ha potuto riconoscere i suoi nipoti e non si ricordava neanche dei nomi di alcune sorelle, era nauseato dal dover mangiare in quella casa sozza, con persone che non avevano più nulla in comune con lui e che, considerandolo un gran signore, non facevano altro che chiedergli favori che egli annotava disinteressatamente e che non avrebbe mai eseguito:

[...] lui dovette bere l'amara feccia della sua origine, bere e dire che era buono; bere e convenire che quel suo luogo era inabitabile. Non riconosceva nella sorella la sorella. Poteva anche darsi che il suo sangue fosse eguale al suo, ma questa uguaglianza provava solo una fatalità capricciosa. Poi ciascuno trasformava in una nuova originale materia il sangue materno. [...] ¹⁸²

[...] Assuero era preoccupato di dover mangiare in quegli osceni piatti, tra quei bambini coi nasi grondanti muco giallo, tra quei consanguinei di cui aveva soltanto un netto e irritante disgusto. ¹⁸³

[...] Assuero raccolse cappello e bastone e attraverso portici grotte pozzanghere, cumuli di pallottole fresche e secche di cavalli e di muli, fiati di stalle e di pollai, uscì alla libertà, verso il treno, senza pensare, senza neanche dirsi che non vi avrebbe fatto più ritorno. [...] ¹⁸⁴

L'uomo, immerso nei ricordi del suo matrimonio con Rita e delle vicende di sua suocera, vittima abbandonata di un marito infedele, (da questo lungo flashback nelle vicende passate e trapassate) viene richiamato al presente da Rita che, svegliatasi, sembra stare meglio; e così Assuero, sentendosi sollevato, coglie

¹⁸¹ Ivi, p. 49.

¹⁸² Ivi, p. 61.

¹⁸³ Ivi, pp. 64-5.

¹⁸⁴ Ivi, p. 65.

l'occasione e, prendendo il registro della contabilità, inizia ad enumerare i parti persi ed a programmare il lavoro per quando la moglie si riprenderà, ed a pensare alle «torri della pace e della prosperità: la colonna delle cinque lire, la colonna delle dieci lire, delle lire, delle due lire, allineate»¹⁸⁵ sul canterano che «sarebbe rifiorito come un fior di pesco»¹⁸⁶, e provoca così la furia della figlia Maria.

Rea sposta la lente d'ingrandimento sulla mesta vita di Maria Rigo, «la figlia trentenne non tanto sfiorita quanto imbruttita per il grasso e la fitta peluria sul corpo»¹⁸⁷; la figlia cupa e dolente che custodisce il suo grande corpo opulento in attesa di quell'uomo che, «trionfante arcangelo»¹⁸⁸ possa coronare il suo sogno di un amore puro e luminoso. In questa parte del romanzo Rea ci presenta un altro tipo di miseria: la miseria *sentimentale*, la miseria di cuore, la solitudine, l'incomunicabilità fra i componenti della medesima famiglia, la scarsità dell'affetto e della compassione, la mancanza dell'amore familiare e dei rapporti normali fra fratelli, sorelle, padri, madri e cugini. Lei, infatti, disgraziata anche se di animo gentilissimo, è continuamente angustiata, oltre che dal comportamento del padre e dall'infermità della madre, anche da altri affanni: mentre, infatti, il fratello Beppe e la cugina Gilda, la quale fa da anti-Maria, attraverso la scuola, entrano in contatto con il mondo esterno, lei, pur essendo la migliore della classe, è destinata a rimanere in casa a lavare, a stirare e ad occuparsi della famiglia. Maria è innanzitutto vittima di suo padre Assuero, ossessionato dal Dio Denaro; per cui decide di sciupare il futuro della figlia, ritirandola dalla scuola solo per non pagare le tasse; e di darla in moglie a un bel sergente del Quartiere Militare; mentre invece Luca, il cognato, si fa prestare i soldi per le stesse tasse da Assuero, perché Gilda continui i propri studi:

Gilda andò. Maria restò. Dove? Là dietro: tra i panni da lavare e la cucina da rifare; tra le camicie del "lion" e le mutande lunghe del padre. [...] Allora si trovò a parlare una lingua decaduta; mentre che Beppe e Gilda citavano oggetti, abitudini, costumi, balli

¹⁸⁵ Ivi, p. 83.

¹⁸⁶ Ivi, p. 89.

¹⁸⁷ Romeo Vincenzo, *Domenico Rea: lo stilista «plebeo»*, cit., p. 47.

¹⁸⁸ Rea Domenico, *Una vampata di rossore*, cit., p. 107.

che non poteva far più suoi e lei assisteva incapace d'intervenire proprio come una madre che ascolta i figli di venti o trent'anni più piccoli. [...] ¹⁸⁹

Maria ha sempre cercato di comportarsi come una qualsiasi altra ragazza della sua età, ma è rimasta delusa ed amareggiata: un giorno, non volendo il fratello accompagnarla ad una festa perché vergognoso di farsi vedere con lei, questa accetta di uscire con la cugina Gilda, che d'altronde non può fare a meno, avendo bisogno della copertura della "cugina-mamma-vecchia-zia". La scena di questa festa da ballo sottolinea molto efficacemente la solitudine, la miseria sentimentale e la sofferenza assoluta in cui vive Maria:

Dura, ferma, immobile, incapace di buttarsi al centro di una qualsiasi questione, storia o scena, temendo di far ridere, anche quella sera al gran ballo si sentiva isolata. [...] Sola sola, quella volta, come le madri che accompagnano le figlie al ballo, ma senza una madre che le tenesse compagnia. ¹⁹⁰

E ancora:

Si sentì un'estranea, un'intrusa, una persona che non contava e non voleva né contare, né pesare. Fu certa che non invidiava quei giovani. Erano di un altro mondo; e lei di un universo in cui non potevano esservi altri abitanti [...] ¹⁹¹.

Tuttavia la stessa sera Maria ha conosciuto un giovane, chiamato il Salernitano, di cui s'è subito invaghita, accorgendosi dopo diversi accadimenti che si trattava di un profittatore ed un opportunista. Sul mistero di questo Salernitano, nella forma finale del romanzo pubblicato nel 1959, Rea preferisce tacere: in un taccuino manoscritto, ora conservato al Centro di Ricerca sulla Tradizione Manoscritta di Autori Moderni e Contemporanei dell'università di Pavia, contenente quelle che si ritengono le prime stesure della *Vampata*, il nostro autore quest'enigma lo dichiara apertamente: nel romanzo del 1959, Rea scrive: «Se il Salernitano le avesse riferito la ragione per la quale si trovava a quella festa, avrebbe scoperto che ci stavano per un motivo simile, con una differenza non lieve» ¹⁹². Nel taccuino dei manoscritti inediti risalenti ai primi anni cinquanta, Rea aveva invece aggiunto: «Maria vi aveva accompagnato – ora era chiaro – Gilda e il Salernitano, la sorella, che, come Gilda, in quel momento, chi sa in

¹⁸⁹ Rea Domenico, *Una vampata di rossore*, cit., pp. 100-101.

¹⁹⁰ Ivi, p. 104.

¹⁹¹ Ivi, p. 105.

¹⁹² Ivi, p. 107.

quale punto oscuro della villa o della casa si trovava e in quale compagnia e in quali faccende. Era questo il punto che se fosse stato subito noto a Maria quella sua storia non avrebbe mai avuto un principio»¹⁹³. Sì, perché tale e quale il padre della fidanzata Maria, anche il Salernitano pratica in qualche maniera il mestiere di ruffiano, non già della moglie, ma della sorella.

Per quest'errore Maria viene continuamente rimproverata da parte dei familiari, soprattutto da parte del padre, dal momento che lei s'è lasciata incantare da un uomo che l'ha ingannata, mentre invece continua a rifiutare ostinatamente le attenzioni del giovane Girolamo Scida: figlio di un'ex mendicante e di un ex ergastolano, amici dei Rigo, ora emigrante ad Algeri, dove s'è arricchito facendo lo specialista di motori agricoli. Egli è sinceramente innamorato di Maria che però non ricambia i suoi sentimenti, e, contro la volontà di tutti non vuole sposarlo. L'ossessione per il denaro, in effetti, induce Assuero a pensare di dare sua figlia come sposa a Scida solo per i soldi, contro la volontà di lei; però, sapendo della presunta (e alla fine uscita falsa) ricchezza del Salernitano, Assuero diventa a suo favore:

Dalla macchina – una “spider”, non sapeva che cosa fosse, ma per meravigliare suo figlio-il-saputo, doveva trattarsi di una grossa cosa – era salito ai possedimenti. “Sarà l'erede di qualche grosso padrone della Piana di Salerno!”¹⁹⁴

Dopo il fallimento della storia di Maria con il Salernitano, Assuero torna a sgridarla, e sempre per i suoi affari falliti, per le sue pensioni del futuro andate in fumo, provava un dolore infinito:

Dalla mattina alla sera Assuero le cantava la favola dell'Africa, della villetta e dell'automobile, del denaro in banca e dell'immaginaria vita di gran lusso, di Algeri, dove Scida era Monsieur Scidà, non il figlio dell'ex galeotto [...]¹⁹⁵.

Diremmo che Maria sia vittima di un'ossessione diversa da quella del padre: è ossessionata dalla moda e dai bei giovani, per cui sogna persino di commettere follie, ed è per questo che non le è piaciuto Scida, tanto che «lei sfogliò sotto gli occhi una rivista di mode, facendogli capire che le piacevano gli uomini

¹⁹³ Cfr. Butcher John, *Le carte di Mimì. Studi sulla narrativa e sul teatro di Domenico Rea*, Libreria Dante e Descartes, Napoli, 2007, p. 179.

¹⁹⁴ Rea Domenico, *Una vampata di rossore*, cit., p. 111.

¹⁹⁵ Ivi, p. 133.

fotografati là sopra: certi dei bellissimi e trionfanti come il Salernitano [...]»¹⁹⁶. È tuttavia vero che, un giorno, perseguitata dalla violenza paterna e dagli incoraggiamenti degli altri membri della famiglia Rigo, Maria acconsente a dare la parola in municipio. Ma, in seguito, partito il pretendente per l'Algeria, la stessa Maria non vuole sapere nulla delle lettere di Girolamo, niente affatto disposta a lasciarsi impalmare da un povero diavolo, fiorito nel fango della plebe. Pensando a tutti quei ricordi, viene colpita anche lei da una vampata di rossore, giacché

In nessun caso avrebbe sopportato di leggere una delle sue lettere per vergogna; perché Scida aveva ragione e per la sua incapacità di amare una creatura oltre ogni dire amabile e intrisa di penoso bene¹⁹⁷.

E infatti la verità che lei non vuole mai confessare, le arriva in faccia in una delle numerose lettere del povero emigrato:

“Non hai saputo vincere te stessa, non hai saputo vincere te stessa, non hai saputo sorpassare su quell'illusorio ribrezzo che la mia persona ti provocava come un vomito [...]”¹⁹⁸.

Lo sguardo dell'autore si posa infine sul figlio Beppe, «un altro Assuero, un secondo Salernitano»¹⁹⁹; dimostrandoci un'altra specie della miseria che contagia tutti i personaggi del romanzo (e forse di tutto il Sud): la miseria morale ed etica rappresentata nell'assoluto egoismo, nell'attaccamento alla materia, nell'allontanamento dalle moralità e dalle spiritualità, nel *menefreghismo*, nell'indifferenza per i dolori altrui anche se sono dei familiari più vicini e nel pensare esclusivamente e solamente al proprio piacere personale e ai propri capricci giovanili. Beppe vive nel romanzo innanzitutto tramite i ricordi della sorella riguardo le vicende della sua grande disperazione amorosa con il Salernitano e con Scida: fin da bambino, Beppe ha un rapporto di quasi rivalità ed ostilità verso Maria rispetto alla quale s'è sempre comportato «come due nemici che attraversano un deserto e di cui uno dei due ha la necessità di far fuori l'altro

¹⁹⁶ Ivi, pp. 134-5.

¹⁹⁷ Ivi, p. 144.

¹⁹⁸ Ivi, p. 158.

¹⁹⁹ Butcher John, *Storia di Una vampata di rossore di Domenico Rea, Riscontri*, cit., p. 15.

se vuole sopravvivere»²⁰⁰. Pur essendo diverso dalla sorella, è un ragazzo tormentato ed infelice: sempre in compagnia dei giovani ricchi e bellimbusti del paese sull'emulazione formale dei quali basa la propria esistenza ed è perciò che non riesce ad avere una vita propria. Nell'essenza simile al padre, Beppe si lascia intrappolare dai sogni e dalle illusioni irrealizzabili, rischiando di consumare vanamente la sua vita. Sfruttando al massimo le situazioni propizie per chiedere o addirittura rubare denaro ai familiari per poter così divertirsi con gli amici e con le donne, non è altro che un fannullone senza un'occupazione fissa, malgrado i genitori lo spingano a studiare per un concorso in cui fidano per una sistemazione futura.

Si potrebbe dire che, come il padre sfrutta la madre, anche il figlio sfrutti, anche se in modo diverso ma al massimo, la sorella disperata: pur sospettando la verità sul Salernitano, egli se ne infischia del destino della sorella ed accetta il loro fidanzamento; e ancora una volta nelle vicende di Maria con Scida, pur sapendo che la sorella non lo accetta da sposo, tenta di convincerla a favorirlo; in cambio di qualche regalo fattogli dal figlio dell'ex galeotto: «[...] aveva ricevuto un bellissimo taglio d'abito coloniale e un accendisigari Ronson originale»²⁰¹, oppure di una promessa occupazione futura ad Algeri e di un successivo arricchimento.

Tuttavia la figura di questo misero ribelle viene messa a fuoco soprattutto tramite l'analisi della sua relazione con Chele, la donna-monaca, «tutt'altro che monacale»¹⁹⁹, («il suo tempo perfettamente suddiviso; le sue passioni domate e dominate; salvo quella percentuale di tentazione di ogni sera, che diventava notte, in cui doveva vincere il suo magro corpo che nessun panno nero, veste lunga, preghiera calda e appassionata era riuscito a domare e per cui si doveva buttare, ravvolta in un lenzuolo o in una coperta, nella poltrona per non cadere in preda a se stessa e alla sua luttuosa fantasia»²⁰²), che fa da infermiera a Rita, secca, alta, magra, una coetanea di Maria. Diversi mesi prima che la madre si ammali, dopo l'ennesima lite con il padre, Beppe si rifugia nel piccolo appartamento sottostante,

²⁰⁰ Ivi, p. 96.

²⁰¹ Ivi, p. 133.

²⁰² Rea Domenico, *Una vampata di rossore*, cit., pp. 157-8.

quello di Chele. A un tratto il venticinquenne, sempre teso a vedersi, a sentirsi ed a immaginarsi, si accorge pienamente delle qualità di lei, e non esita a passare ai fatti, seducendola con facilità, «frantumando per il proprio capriccio il muro che la donna s'era faticosamente costruita attorno, reprimendo la propria natura «femminile» e riducendosi a monaca»²⁰³. Inizialmente i due sono uniti da un vero amore, da un desiderio travolgente, tanto che si parla persino di matrimonio. Eppure presto la libidine di Beppe cambia mira, rivolgendosi a un'altra donna, una salernitana. La povera Chele, alle soglie della pazzia, intraprende il breve viaggio a Salerno a caccia del suo seduttore, debitamente armata, apparentemente pronta a vendicarsi ricorrendo alla violenza. Tuttavia, avvertita per telefono che l'hanno cercata a Nofi, certa che Rita deve essere grave, decide di partire; ma alla fine non va da nessuna parte, giacché alla stazione incontra Beppe, il quale la convince a trattenersi ancora a Salerno, ad accompagnarlo dentro il suo alberghetto. A fatti compiuti, Chele subisce gli affronti del suo malvagio amante, che si permette persino di rimproverarla per non essere accorsa al capezzale della madre (««Camminiamo tutti con un grosso topo di vergogna in corpo, amica»»²⁰⁴), e deve per forza ascoltare la sua stessa persona che le parla per la bocca di lui, e che le fa sentire un'enorme vampata di vergogna. Egli, a sua volta, abbandona Salerno, ingiungendo a Chele di attendere una telefonata che non arriverà mai.

È in questa loro storia che vediamo altri personaggi della tragedia reana sopraffatti da un'altra ossessione terribile e sfrenabile: quella del sesso, del desiderio e del piacere: sia in Chele,

Erano quattro giorni che non ci voleva pensare e non aveva fatto altro; ed ogni minuto, squartato, si trasformava in un ampio mondo che a sua volta si dirompeva in altri ancora, senza soluzione. Neanche lo stato di Rita l'aveva distolta. Neanche lo strano modo del male d'impossessarsi dei corpi e di finirli, come un cuoco esperto, lentamente, era riuscito a distoglierla.²⁰⁵,

e ancora:

²⁰³ Prina Serena, *Invito alla lettura di Domenico Rea*, cit., p. 66.

²⁰⁴ Rea Domenico, *Una vampata di rossore*, cit., p. 197.

²⁰⁵ Rea Domenico, *Una vampata di rossore*, cit., p. 147-8.

Non voleva rivederlo e a ciò avrebbe pensato il paletto (della porta). E agiva come chi si prepara a ricevere nel modo migliore una persona²⁰⁶.

Ma più forte appare quest'ossessione per il sesso in Chele quando a Salerno

Beppe era già salito e a lei saltò in testa il pensiero di approfittare per andarsene. Oramai non aveva più il portasisigarette. Mentre pensava a ciò discese giù alla bocca del vicolo, ma come vide comparire il numero 4, finse di non vederlo e ritornò mogia mogia sui suoi passi, in attesa che scendesse, in attesa che scendesse [...] (Beppe)²⁰⁷.

sia in Beppe:

Parlava e parlava, ma non gli importava nulla, perché ormai era pazzo di gioia per la scoperta fatta e per le ricche possibilità di sfruttamento. Gli sembrava paradossale che un uomo del suo intuito non vi avesse buttato uno sguardo prima. Aveva perduto un tempo prezioso, eppure la conosceva da una decina di anni che egli indossava ancora i calzoncini corti, gli ultimi, che lei era già per casa. [...] ²⁰⁸

e altrove:

Era certo che non si trattava dell'amica della sorella, della monaca che tutti conoscevano. Era la prima donna della sua vita: fine, affascinante, misteriosa, con la sua voce ruvida e non l'avrebbe perduta²⁰⁹.

È in questa parte della storia dei Rigo che scopriamo anche l'estremo egoismo in cui giacciono i personaggi reani, e in specie Beppe, il bellimbusto inerte e superficiale:

[...] si lisciasse e lustrasse come un ganimede e trovasse normali le crisi della madre. Era l'unico che continuasse a mangiare. Non sentiva più la presenza della madre nella sua vita. [...] Gli riusciva quindi di continuare la sua vita, infastidito solo dal traffico che c'era in casa, dalla continua presenza degli estranei, del padre che lo rimproverava.²¹⁰

Tornando ai taccuini dei manoscritti reani, in uno schema dell'ottobre del 1957, quanto a Beppe, egli, da vero egoista, è preoccupato per il suo comportamento:

²⁰⁶ Ivi, p. 160.

²⁰⁷ Ivi, p. 194.

²⁰⁸ Ivi., p. 152.

²⁰⁹ Ivi, p. 170.

²¹⁰ Ivi, pp. 178-9.

piangere, non piangere, fumare, non fumare, ci tiene molto che venga dato l'annuncio sui giornali, come si vestirà? a lutto, senza lutto, trasandato, accuratissimo di tipo inglese. Sceglierà per quest'ultimo. Si china sul corpo della madre e non prova nulla.²¹¹

Ed è sempre in questa storia d'amore fra i due giovani che si delineano alla sua fine il pentimento di Chele, la sua miseria morale e la sua presa di coscienza di quanto sia divenuta un oggetto, desiderabile nel momento in cui egli lo desidera, e poi si trasforma di nuovo in oggetto, come tanti altri oggetti presenti in una casa, da anni, con cui si vive, ma a cui non ci si interessa più, tranne le rare volte in cui l'oggetto ritorna al centro dell'attenzione visiva. Si accorge inoltre della propria solitudine e della propria incomunicabilità con tutta la società che le sta attorno:

Era sola, doveva metterselo in testa. Poteva restare o tornare, sarebbe stata la medesima cosa. Nessuno avrebbe fatto il suo nome.²¹²

Malgrado in quella di Beppe e Chele si tratti di una storia d'amore senza ritegno, di tradimento e di pentimento, essa, secondo Mario Pomilio, non è affatto superflua nel corpo del romanzo, anzi ha un ruolo molto rilevante, giacché «sembra necessaria alla resa generale, perché introduce più visibilmente che altrove i temi della colpa e delle responsabilità (oltre tutto, è personaggio ben vero anche Beppe, col suo cinismo e la sua insoddisfazione sessuale, dietro i quali sta il peso d'altre meridionali insoddisfazioni e inibizioni)».²¹³

Come abbiamo visto *Una vampata di rossore* è un romanzo composto di varie sezioni o parti, ognuna concernente un'accoppiata: Assuero-Maria Pezzala, Assuero-Rita, Maria-il Salernitano, Maria-Scida ed infine Beppe-Chele. Il legame unico di queste coppie parallele è Rita, che agisce su tutti i primi piani dallo sfondo della malattia. Infatti Assuero, Maria, Beppe ed anche Chele, tutti si portano dentro una loro vampata di vergogna, un'illusione, un sogno impossibile cui hanno sacrificato di continuo la possibilità di vivere e di agire: Assuero il sogno di una ricchezza piovuta dal cielo (il Lotto), Maria il sogno di un amore

²¹¹ Cfr. Butcher John, *Le carte di Mimì. Studi sulla narrativa e sul teatro di Domenico Rea*, cit., p. 170.

²¹² Rea Domenico, *Una vampata di rossore*, cit., p. 199.

²¹³ Pomilio Mario, *Domenico Rea e la narrativa meridionale, Nord e Sud*, cit.

puro sì, ma anche rispondente a certi canoni sociali ed estetici che la paralizzano, Beppe il sogno di una nuova vita, di nuove donne, di nuove sensazioni, ed infine Chele il sogno di un amore sensuale e torbido che dura per sempre. Rita è stata per anni l'unico sostegno economico, ma anche l'unico legame dell'unione della famiglia Rigo, la cui rovina o resurrezione è indissolubilmente legata alla morte o alla guarigione di Rita. Nonostante ciò, la povera donna viene con la massima ingratitudine trascurata da tutti i suoi:

Ma lì nessuno badava mai alla salute della signora: magnifico cavallo da fatica, che è fatica se una persona la fa valere, ma non lo è più se una persona, come la signora, la sopporta allegramente.[...] Ma se capitava qualchecosa a Rita, nessuno aveva tempo per lei. Non le credevano. Aveva una salute di ferro con un rodaggio di trentasette anni di podismo ostetrico senza interruzione: neanche a Pasqua e a Natale, neanche d'estate, quando le donne più che mai fanno fiorire con bei pargoletti le loro materne nature.²¹⁴

Rita ormai è in uno stato di semi-incoscienza ed alterna momenti di apparente miglioramento ad altri in cui il dolore è talmente forte da non permetterle di trattenere le urla. Affetta da un cancro all'utero, è ormai negli ultimi giorni della sua vita; il male mostruoso ed innominabile al punto che lo stesso Rea, nel corso del romanzo, non lo chiama nemmeno una volta con il suo vero nome, viene descritto invece con una minuzia che spesso confina con il sadismo e con il gusto dell'orrendo e del disgustoso, indicandone le fasi minime e massime e la lenta inesorabile presa che esso ha fatto e fa sul povero corpo dell'ammalata.

I familiari della donna, e più di tutti Assuero, s'illudono che quella strana malattia, senza febbre e senza alcun sintomo esteriore, non sia altro che un «imbarazzo viscerale» curabile con dei purganti; il medico, un amico della donna, sebbene consapevole della gravità della situazione, di fronte alla loro ingenuità, continua a lasciar credere che si tratti di un'indisposizione momentanea. Primo sintomo di un eventuale tumore era stata, tempo prima, un'emorragia uterina: chiamato il dottore, costui, ritenendo che si trattasse di qualcosa di più grave, aveva prescritto alla donna delle iniezioni, che però Assuero si era rifiutato di farle pensando che sicuramente sarebbe guarita sottoponendola ad una ricca cura

²¹⁴ Rea Domenico, *Una vampata di rossore*, cit., p. 36-7.

alimentare. Sola dunque tra questi personaggi (insieme crudeli ed innocenti)²¹⁵ Rita, la madre, si è lentamente rifugiata in un mondo proprio, fatto di suoni e di rumori, in cui alla parola si sono sostituiti ora l'urlo bestiale, ora le note del mandolino che di tanto in tanto strimpella e dove al suono comunicativo è subentrato il suono non organizzato. E infatti in questo contesto Rea scrive che è proprio quei rumori e colori erano come «un filo sottile, quasi ilare, [che] la ricollegava, più che alla vita, a una considerevole percezione di essa».²¹⁶ In un processo di progressiva regressione allo stato infantile, Rita, la Madre, di fronte alla morte, diventa figlia di se stessa.

È il settantesimo giorno della malattia e, intanto che Maria fa le pulizie con il consueto fanatismo, Assuero si sveglia in un bel mattino di primavera. Convinto della buona salute della moglie, il capofamiglia esce a fare la spesa, rincuorato dai saluti di tutti. Tuttavia, una sosta dal macellaio dà luogo a una lite furibonda, che rischia addirittura di degenerare in un sanguinario scontro fisico. Evitata infine la violenza, Assuero, pur continuando ansioso a pensare alle ultime parole del macellaio («“Se muore la moglie fa la fine del topo”»²¹⁷), le quali del resto rompono violentemente il filo d'incosciente baldanza del grande cerimoniere, accetta di montare nel biroccio di Luca, il bravo e industrioso cognato, arricchitosi grazie al suo mestiere di sellaio; e entrambi si dirigono verso casa Rigo, dove trovano anche Cristina e Gilda, rispettivamente moglie e figlia di Luca. Zia e nipote parlavano di un certo Benedetto Storio, pronto a sposare Maria, ma la calma non doveva durare a lungo, presto infranta da un altro grido straziante. Invano Maria prende a pugni la porta di Chele: ligia al suo amante, l'(ex) monaca di casa non si è mossa da Salerno. Al suo posto, si assiste all'arrivo del parroco don Locu per l'estrema unzione e per una breve meditazione teologica.

²¹⁵ Infatti in questo romanzo non si può dire che “i cattivi sono cattivi e i buoni buoni” (appunto come Rea commentava l'arte del Mastriani), dato che in ogni personaggio ci sono dei lati negativi, ma ci sono pure quelli positivi. Non si può giudicare unilateralmente nessuno di loro: Assuero, ritenuto dai suoi e quasi da tutti uno sfruttatore, è una persona seria che ama la moglie ed i figli e che vuole soltanto garantire una pensione sicura per sé e per sua moglie; Maria, che risulta ossessionata dalla moda e dai bei giovani, è una brava figlia che ama tutta la famiglia e che comprende il prossimo e teme di offenderlo; Beppe, anche se è il personaggio più odioso della *Vampata*, ha pure lui dei bei momenti nel corso dei ricordi dei suoi familiari, ecc.

²¹⁶ Rea Domenico, *Una vampata di rossore*, cit., p. 72.

²¹⁷ Ivi, p. 208.

Finalmente, dopo mesi di agonia, è scoccata l'ultima ora per Rita. Di comodo, giunge dalla stazione Beppe, soltanto per trovarsi con davanti agli occhi il cadavere della madre. Una processione di nofinesi invade casa Rigo, tributando un commosso addio all'amatissima «mammana». La tragedia si è compiuta, eppure non tutto è perduto. Per Maria si è accesa la speranza di un matrimonio con Benedetto Storio; il «figliuol prodigo» Beppe mostra segni di responsabilità e di voler contribuire alla vita in famiglia, Assuero, invece, con il suo solito pensiero in testa, va a frugare i soldi rimasti, ormai davvero esigui.

Leone Piccioni considera Rita il personaggio più caratteristico ed umano del romanzo, il quale rimane però «non aggredito direttamente, non affrontato a quattr'occhi per la storia dei suoi casi passati e presenti, ma recuperato a poco a poco da immagini accessorie che si riferiscono alla storia degli altri, recuperato nella sua misura e nel suo animo, nei giorni lieti della sua vita e nei giorni tristi, nella dolcezza di madre, nel pudore di sposa, nella fermezza di donna, e tale da costituire in tessuto connettivo tra tutte le altre parti che altrimenti resterebbero un poco a sé, come appartate, nel risultato d'insieme, o almeno collegate solo per esterna e ingenua disposizione di struttura».²¹⁸ La figura di Rita è quindi vista e sviluppata nel romanzo soprattutto attraverso i ricordi degli altri protagonisti che le ruotano attorno: «Nella camera della morente, appestata e squarciata da urla selvagge, ricordi e velleità, miserie e lordure giocano a rimbalzello, stordendo e imbestialendo».²¹⁹, malgrado la presenza dei quali lei è sempre sola ed inerme nella sua lotta contro il lurido mostro che le sta dentro.

Rita soffre di una terribile solitudine malgrado la continua folla riunitasi attorno a lei («L'andare a farle visita è un rito quotidiano al quale non può mancare»), ma a che cosa serve la vicinanza fisica di tanti individui, se nessuno è in grado di capire cosa stia davvero accadendo nel buio corporeo di Rita?²²⁰

²¹⁸ Piccioni Leone, *Rea: Una vampata di rossore, Prospettive meridionali*, n. 7, Centro Democratico di cultura e di documentazione, Napoli, luglio 1959, p. 50.

²¹⁹ Castelli Ferdinando, *Domenico Rea alle prese con il romanzo, Letture*, agosto 1959, p. 582.

²²⁰ Perrella Silvio, *Introduzione a Rea Domenico, Una vampata di rossore*, cit., p. 10.

Rita, che nelle vicende del romanzo, viene presentata come immagine tolta da un'antica fotografia («Con un abito rosa chiuso fino al collo alla Stuarda, con un cappello piccolo e piatto e con visiera e coperto di fiori, con l'ombrello a bastoncino, e una nipotina all'impiedi seduta sulla panchina, con un lieve sorriso [...]»²²¹) o come bestia ferita a morte, dopo una lotta («con un mostro lurido e appiccicoso, che lascia la presa per avventarsi meglio e stringere mortalmente, finché la donna emetteva quell'urlo di esasperata vita [...] palese testimonianza che la vittima aveva perduto ogni ritegno, che viveva già lontana da tutti e da tutto [...]»²²²) risulta in tutta la sua umanità e grandiosità nella conclusione del romanzo, nel melodioso coro di dolore delle popolane:

Queste erano le sue mani, con cui ci accarezzava. Questi erano i suoi piedi con cui veniva a trovarci. Questi erano i suoi occhi che si riempivano di lacrime quando vedeva che non c'erano i panni per coprire i bambini. Queste erano le sue labbra con cui diceva quelle parole, di cui avevamo bisogno, e che nessuno sa più dire [...].²²³

A tale proposito Prina annota che, è proprio nella commemorazione popolare spontanea ed urlata che la gente le tributa, che Rita s'eleva ad un simbolo, a «Grande Madre degli afflitti e degli umili»²²⁴:

Li conosceva uno per uno. Conosceva le loro affrante dinastie. Tutta questa gente sentiva come suo dovere renderle l'estremo saluto. E donne e uomini, a gruppi, come in pellegrinaggio, invasero la casa dei Rigo. Le persone facevano largo. Essi non salutavano i parenti della signora. Si recavano direttamente ai piedi del letto su cui era stata esposta, col piccolo crocifisso donatole da Don Locu sul petto, col volto nobile e sereno, ora che il male aveva sganciato i suoi cavi tiranti. Erano donne giovani, vecchie, anziane; ma a cui il bisogno aveva dato una medesima impronta di "senza età". Donne di cui Rita conosceva i più intimi segreti, mai svelati, raccolti in momenti estremi, di gioia o di terrore. Esse ora sentivano il bisogno di rivelarli. "Sei stata la nostra madre, la nostra amica. [...]."²²⁵

Su questa stessa logica, procede l'interpretazione *sociologica* che Enzo Golino compone al riguardo del personaggio della vecchia mammana, che collega

²²¹ Rea Domenico, *Una vampata di rossore*, cit., p. 69.

²²² Ivi, pp. 20-21.

²²³ Ivi, p. 245.

²²⁴ Prina Serena, *Invito alla lettura di Domenico Rea*, cit., p. 68.

²²⁵ Rea Domenico, *Una vampata di rossore*, cit., p.244.

infine fra Rita e il senso delle relazioni economiche e sociali allora vigenti nel Sud:

Rita è l'eroe e la vittima di un concetto di produttività capitalistico in chiave casalinga e provinciale, è lo strumento di accumulazione di beni in quel nodo d'egoismi complementari dov'è difficile separare nettamente il ruolo del servo e il ruolo del padrone, del condannato e del boia, dove l'affetto diventa interesse e viceversa. Votata al sacrificio e alla fatica, "prodigiosa e misteriosa macchina umana", Rita è una Madre Mediterranea che invece di produrre miti (come la sua funzione di tramite vorrebbe) produce denaro [...]²²⁶.

Vorremmo aggiungere infine che il libro di Rea costituisce un'indagine fondata sulle malattie (maggiormente morali), sui vizi e sui costumi della società meridionale, retta anzitutto da esigenze economiche e sessual-matrimoniali. E Barberi Squarotti²²⁷ vede infatti che Rea ha costruito la propria opera con molta sapienza sulla contraddizione dei motivi della malattia e della morte da una parte, e dell'orrore della miseria più profondo dall'altra, dei quali il secondo ha comunque il sopravvento sul primo, che viene descritto in fin dei conti con un sottile realismo analitico. Questo è il primo romanzo vero e proprio di Rea e si può insomma assumere come il libro della miseria, dell'egoismo contro il sacrificio altrui, e del disfacimento materiale e sentimentale. Al disfacimento del corpo di Rita corrisponde lo sfacelo dell'intera famiglia²²⁸, che vede nella morte della donna la fine di quella precaria unione.

Tra gli uomini nessun vero legame di amicizia, ma solo rapporti d'interessi e d'egoismi; non ricerca d'affetti ma di piacere; non famiglie ma agglomerati di dannati.²²⁹

²²⁶ Golino Enzo, *La distanza culturale*, cit., pp. 251-3.

²²⁷ Cfr. Barberi Squarotti Giorgio, *La narrativa italiana del dopoguerra*, cit., p. 170.

²²⁸ N.B. Ma si può pure dire che questo sfacelo della famiglia Rigo è cominciato molto tempo prima della malattia dell'unico legame fra i suoi membri, cioè proprio durante la crescita dei figli, e basta in questo punto ricordare il sentimento del figlio Beppe, che vedeva la sorella addirittura come un nemico, («Gli sembrava di essere cresciuto senza madre, sempre in giro, senza sorella, chiusa nel suo cuore d'acciaio; e con un padre che chi sa che cosa si aspettava da lui e con cui non ci poteva essere altro che un rapporto di sangue, sia pure caldo e impetuoso qualche volta. Un padre da tenere a casa: come simbolo; non come quei padri-amici, giovani, che possono parlare, che sono in grado di guidare un figlio verso un mondo migliore. Per il padre, Nofi era il termine di paragone di tutte le cose»). (P. 174).

²²⁹ Castelli Ferdinando, *Domenico Rea alle prese con il romanzo*, cit., p. 284.

Secondo Vincenzo Romeo, nel romanzo, spiccano «tre fantocci allegorici»: l'interesse (economico e sessuale), il fallimento e la morte:

Tutti i personaggi escono dalle fauci del primo, passano in quelle del secondo e finiscono in quelle del terzo, anche se solo Rita scompare dalla scena. Ma gli altri mostrano un inarrestabile disfacimento, apparentemente rischiarato da un barlume di speranza, in realtà segnato dal destino. Dopo la malattia di Rita, la famiglia Rigo va smembrandosi e i propositi di Beppe per il lavoro sono appena accennati. In quel tessuto intrecciato ch'è *Una vampata di rossore*, si celebra l'autodistruzione d'un nucleo familiare in cui, a parte la precedente attività di Rita, governa l'ozio e s'afferma l'incapacità a qualsiasi applicazione. La malattia di Rita, improvvisa ed inaspettatamente mortale, fa trasparire il vuoto delle loro vite inutili, e così tutti sono sull'orlo del fallimento, benché la vita li abbia già sottoposto a talune difficili prove.²³⁰

Volendo riassumere ed analizzare tutte le opere reane scritte fino ad *Una vampata di rossore*, Piancastelli²³¹ ha finito per individuarne tre fasi: *Spaccanapoli*, *Gesù, fate luce!* e *Le formicole rosse* rappresenterebbero un approccio cosciente di Rea alla realtà oggettiva, *Ritratto di maggio* e *Quel che vide Cummeo* un approccio cosciente alla società ed infine *Una vampata di rossore* un approccio cosciente all'individuo, giungendo con questo libro alla sua prova più matura e meditata.

²³⁰ Romeo Vincenzo, *Domenico Rea: lo stilista «plebeo»*, cit., p. 48.

²³¹ Piancastelli Corrado, *Domenico Rea. Il Castoro*, cit., p. 101.

1.1.2- Il fatalismo e il riscatto

Abbiamo già visto, analizzando i vari racconti e il primo romanzo di Domenico Rea, come e quanto la miseria devasta e corrompe tutti gli ambienti ed i personaggi plebei; nonché abbiamo detto che da questa miseria nera vengono generati tutti i mali di cui soffre la società meridionale: la prostituzione, la violenza, gli omicidi, la degenerazione dei rapporti tra i coniugi, tra i familiari, tra gli amici, la decadenza morale, l'indifferenza per il prossimo, l'egoismo e l'ossessione della materia a scapito dei valori umani.

Tuttavia dobbiamo in questa parte parlare ed esaminare il male più grave, il più antico, cioè il fatalismo che si restringe e s'intreccia con quella miseria tanto che diviene difficile distinguere quale fra la miseria e il fatalismo sia la causa e quale la conseguenza.

Con il termine *fatalismo* (dal latino *fatum*: "fato", "destino") si vuol dire «la concezione di chi crede nella potenza del fato e l'atteggiamento di chi accetta passivamente il corso degli eventi».²³² In filosofia il fatalismo è la concezione che considera le vicende del mondo governate da un destino predeterminato, già stabilito. È spesso usato nel senso di determinismo. Il fato può essere vissuto come provvidenziale, tramite la fede che un ordine cosmico presieda alla vita di tutti i giorni. In questo caso si è disposti ad accettare passivamente il corso degli eventi senza tentare di modificare lo status quo. Ma esiste pure un fatalismo ritenuto esiziale, rovinoso, funesto, illogico, disordinato e perciò indegno di fede o di fiducia. In altre parole, il fatalismo è l'atteggiamento di colui che accetta ogni evento come necessario ed inevitabile, in quanto frutto della volontà del destino al quale non si può sfuggire. Sappiamo però che una gran parte degli eventi sono prevedibili, quindi non è vero che ogni evento futuro è inevitabile. Resta però il fatto che per conoscere tutti gli eventi futuri è necessario che si abbia la massima conoscenza iniziale. Siccome ontologicamente ciò è impossibile, il futuro resta incerto. Questa volontà del destino è esprimibile, scientificamente, con il termine *casualità*. Nessuno però, almeno così ci pare, esprime la sua volontà casualmente. Dovremmo ammettere, in altre parole, che l'uomo non abbia possibilità d'esprimere qualcosa volontariamente. Scientificamente infatti la volontà è

²³² Dizionario Garzanti. Italiano con sinonimi e contrari, 1999, p. 802.

sostituita dal caso. Se l'uomo non esprime alcuna volontà (perché scientificamente non ha senso), allora la definizione è giustificata. L'uomo è fatalista ed accetta ogni evento come necessario ed inevitabile in quanto non può esprimere alcuna volontà. È chiaro che qui le cose si complicano, in quanto è assodato che alcuni eventi sono prevedibili e volontariamente modificabili. A parer nostro più che di volontà può innanzitutto trattarsi di una questione di responsabilità. Non volendosi assumere le proprie responsabilità, le si attribuisce al fato.

Tornando al sodo del nostro argomento, possiamo ribadire che il fatalismo compone uno dei motivi principali delle opere del nostro Rea. Presentandosi con tutti i suoi aspetti, il fatalismo è ritenuto il dramma fondamentale dell'animo dell'uomo del Sud, il quale porta i personaggi reani dall'azione alla passività, dalla partecipazione alla vita all'oziosità che fa subire l'evento ed i suoi esiti come inevitabili ed incontrastabili, e che fa credere all'esistenza di una predestinata dannazione. Volendo parlare della tematica della miseria in Rea, abbiamo trovato la chiave essenziale di lettura nel famosissimo saggio *Le due Napoli*; ma, per il fatalismo, maggior male di quella miseria, prendiamo invece le mosse da una commedia reana, *Re Mida* del 1979:

“Non metterci troppe speranze. Se tua madre ti ha insegnato a zittire e a obbedire, mia madre – mio padre fu caricato come schiavo e portato via – mi ha detto che due cose sono eterne: i poveri e i ricchi, e sono eterne in senso divergente; il che significa che i poveri col tempo diventano sempre più poveri e i ricchi sempre più ricchi. [...]”.²³³

Da questa concezione dell'impossibilità di mutare un ordine sociale reso sempre più potente ed opprimente da parte di un antico malgoverno, di uno schiacciante sfruttamento, si è finito con il conferire a quest'ordine sociale l'essenza dell'ineluttabilità, finché quell'impossibilità storica non sia divenuta un destino naturale. A tal proposito Piancastelli ha ben osservato che Rea, descrivendo la realtà sociale delle sue creature plebee, è tanto crudele quanto questa stessa realtà, «impietoso senza pensare alla pietà», ma da questo realismo risale alla «suggestione del fato, del mito di questo fato che è realtà

²³³ Rea Domenico, *Re Mida*, in ID, *Opere*, cit., p. 1210.

quotidiana»²³⁴. Rea è molto chiaro quando parla della miseria, ma, se da un lato ci sono i miseri plebei, dall'altro ci sono i ricchi, ed egli riconosce che la miseria è assoggettata alla classe del potere e che le frontiere fra le classi sembrano un mostruoso muro di separazione che sviluppa sofferenza e porta anche, con l'impotenza delle vittime, alla rassegnazione. Secondo lo stesso Piancastelli, questo concetto della rassegnazione plebea si riterrebbe un limite di Rea, ma finisce con il collegare quei plebei fatalisti al loro creatore stesso, che «pur non compiacendosi mai al vittimismo, si nega tuttavia alla ribellione la quale certamente esiste in nuce sia pure come possibilità di evasione; il fatto è che anche lui, l'uomo Rea, ha poche speranze, come se gli pesasse una rassegnazione inamovibile»²³⁵.

Tuttavia è in tal modo ch'è la realtà, sebbene possa avere barlumi di protesta, che induce la classe plebea in particolare a ripiegarsi su se stessa, avendo perduto quasi tutte le speranze. Quindi non è l'ignavia, è invece la storia. Ne consegue comunque che il concetto dell'ineluttabilità del destino plebeo si trasforma in un marchio fiammeggiante nel cuore di quasi tutti i personaggi di Rea, e si concretizza sulla pagina reana in una rassegnazione muta e cieca innanzi a qualsiasi manifestazione proveniente dall'altro lato del muro. Si nota che tali personaggi, pur essendo attivi e dinamici all'interno della propria dimensione sociale, del proprio mondo, si perdono non appena muovono il passo fuori di esso: si paralizzano, assistono, subiscono senza agire né reagire.

Ma adesso tocca parlare della altra facciata della medaglia, cioè il riscatto e la redenzione. È possibile che in Rea prevalga sempre il concetto del fatalismo e della rassegnazione? Nessun suo personaggio è ribelle, nessuno tende a liberarsi e a sfuggire al destino misero e schiacciante? Rea ribadisce, in effetti, che ci fu un tempo, in cui, quest'ordine sociale (ritenuto ineluttabile poiché il male fu tanto forte da soffocare ogni speranza; e che da sempre generò ed alimentò questo sentimento del fatalismo esistenziale della plebe napoletana) si frantumò. Si tratta del periodo che Rea chiamò dell'interregno, cioè di quegli anni, tra il 1943 e il

²³⁴ Piancastelli Corrado, *Domenico Rea. Il Castoro*, cit., p. 19.

²³⁵ Ivi, p. 64.

1947, in cui l'Italia fu retta da un governo fantasma. Quel periodo può essere ritenuto una cessione del sistema di vita normale, di ogni giorno, degli abitanti del Sud. Durante quegli anni furono aboliti l'ordine gerarchico e tutte le forme ad esso collegate, e le distanze fra le classi furono eliminate. Fiorì nell'interregno il fenomeno del contrabbando, e il Nostro, non potendo affatto ignorarlo, lo analizza nell'anch'esso famoso racconto-saggio *Breve storia del contrabbando* del 1949. Senza mai cedere ad un tono freddamente documentario o cronachistico, Rea ci mostra l'epopea di un popolo di miseri che, abbandonato e trascurato dai rifornimenti dell'Italia settentrionale, poté trovare in sé le forze necessarie a sopravvivere. Furono anni di vera felicità, divenuti in seguito materia di sogno.

Tra un passato di fame e un futuro di miseria, a contadini, carrettieri, contrabbandieri si prospettò un periodo d'abbondanza, in cui s'arraffò e si scialò, quasi con rabbia, quasi gettando in faccia ad un destino amaro e annoso palate di cibo e di denaro, prendendosi un'antica rivincita sull'esistenza. E in quel vortice di vita piena il pensiero della morte (della fame, della malattia) venne soffocato nella fugace parentesi di abbondanza²³⁶.

In questo fenomeno del contrabbando, Rea seppe infatti leggere la commovente avventura di un esercito di disgraziati (plebei e piccolo-borghesi, sottoproletari e impiegati, pezzenti e anche signori decaduti) giudicati abitualmente inerti ed oziosi, o comunque sempre tenuti per feccia, indotti da quell'improvvisa ventata di libertà, da quell'incredibile dono che su tutta Napoli era di un tratto piovuto dal cielo della catastrofica disfatta dell'Italia, a scoprirsi improvvisamente operosi, industriosi e attivissimi come formiche operaie, ed a tentare di trasformare quella "chimera" in realtà uscendo ogni notte dalle loro tane per lanciarsi in massa sulle strade della speculazione e del rischio – e, quando andava bene, dello scialo. Nonché seppe cogliere in quell'allegriissima e disperatissima festa degli umili, le note più eroiche ed esaltanti insieme a quelle più dolorose e mortificanti²³⁷.

Nofì, un giorno prima dell'arrivo degli americani. Comincia la festa: i tedeschi sono in fuga. "È venuta l'America!", s'esulta. E tuttavia sono giorni difficili, serve tutto, vestiti,

²³⁶ Prina Serena, *Invito alla lettura di Domenico Rea*, cit., p. 48.

²³⁷ Cfr. Guarini Ruggero, *La sua musa creaturale*, in Rea Domenico, *Opere*, cit., pp. XX-XXI.

scarpe, cibo, tutto. Ci sono le vecchie auto, mezze rotte, ma mancano i meccanici. Quando c'è qualcosa non c'è il denaro per comprarlo. Cominciano i giorni del gran contrabbando. Lentamente, la Campania torna alla vita²³⁸.

Attraverso questo contrabbando, la *gente* si rese conto, per la prima volta dopo secoli e secoli di miseria e di sofferenza, del tentativo d'emergere dal buio dei fondachi-formicai nei quali era fino a quel momento chiusa e dai quali forse non voleva nemmeno uscire: rubò e sprecò, riscattando, anche se in modo temporaneo, un amaro e disperato destino, godendo finalmente una parvenza di vita, la quale, tuttavia, non durò a lungo, ché, con la partenza degli americani, la gente si sentì sconfitta e delusa. All'ebbrezza del contrabbando subentrò «un'ossea delusione, il lugubre passato di Napoli che il sole fa vedere in rilievo»²³⁹. Si ricadde nel buio del basso, nell'ardua lotta quotidiana per il pane, nella vita miserabile di sempre.

A questo punto, ci dobbiamo chiedere, insieme alla Prina²⁴⁰, se, fuori da quest'atmosfera eccezionale, cioè nella vita reale dell'Italia del dopoguerra, del mondo di sempre, sia possibile rintracciare il riscatto dalla miseria, la sconfitta del fatalismo e la conquista di una dimensione interamente umana per i personaggi plebei di Rea; e quale possa essere il prezzo di un eventuale riscatto e a quali condizioni esso possa essere raggiunto.

Per primo, scrive lo stesso Rea, parlando dei suoi plebei napoletani durante il contrabbando, che:

Molti di loro, specie nell'epoca del contrabbando, uscirono dal vicolo e godettero alcuni frutti del "nuovo mondo". Finito il contrabbando, ridiscesero nelle tane; ma con una coscienza e uno spirito diversi, col tanfo della sporcizia del vicolo sull'anima e sotto il peso di una colonna d'ingiustizia piantata in mezzo al loro dissonante cuore.²⁴¹

²³⁸ Treccagnoli Pietro, *Il gran ritorno di Gesù, fate luce, lampi di magnesio firmati Mimì Rea*, Il Mattino, 30 gen. 2010, sezione Napoli, p. 48.

²³⁹ Rea Domenico, *Gesù, fate luce*, Mondadori, Milano, 1950, p. 173.

²⁴⁰ Cfr. Prina Serena, *Invito alla lettura di Domenico Rea*, cit., p. 94.

²⁴¹ Rea Domenico, *Quel che vide Cummeo*, cit., p. 244.

È quindi ben chiaro che quel periodo del contrabbando non poté passare solamente come una cuccagna improvvisa e completamente goduta da parte dei napoletani, anzi fu innanzitutto dei suoi maggiori esiti una presa di coscienza delle proprie condizioni di miseria e di malattia, da cui si avrebbe tentato di uscire. La tendenza plebea alla redenzione esiste da sempre ed è sempre attiva e molti hanno scritto sul carattere ribelle e rivoltoso dei napoletani, come, per esempio, Giuseppe Marotta, il quale identifica l'oro di Napoli nello spirito prezioso ed eterno della Napoli popolare con la sua capacità secolare di resistenza:

La possibilità di rialzarsi dopo ogni caduta; una remota, ereditaria, intelligente, superiore pazienza. Arroliamo i secoli, i millenni e forse ne troveremo l'origine nelle convulsioni del suolo, negli sbuffi di mortifero vapore che erompevano improvvisi, nelle onde che scavalcavano le colline, in tutti i pericoli che più insidiavano la vita umana; è l'oro di Napoli questa pazienza.²⁴²

Fra le epigrafi premesse alla sua prima commedia *Le formicole rosse*, Rea volle pure lui accennare a questa parte del carattere dell'anima napoletana, alla propria indole incessante al *cambiare*, citando dallo scrittore ottocentesco Colletta

fu osservato essere vizio dei Napoletani l'odio continuo del presente, e 'l continuo desiderio di nuovo stato.²⁴³

Infatti, nell'opera reana tanti sono i personaggi che anelano ad un futuro diverso e ad uno stato nuovo. Lucia Onorati ha ben sottolineato che Rea tiene sempre ad instillare, nei suoi personaggi plebei, un barlume di speranza di sollevazione sociale, anche le più misere e diseredate delle sue creature hanno una possibilità di redenzione e mantengono fino alla fine la speranza di cambiare:

Sconfitte o vincitrici non conta, l'importante è che abbiano lottato, rischiato nel combattimento, e chi, più del popolo, è allenato a questo scontro per la sopravvivenza, abituato a giocare quel poco o quel niente che ha, per non essere più povero? Nella

²⁴² Marotta Giuseppe, *Prefazione a ID., L'oro di Napoli*, Bompiani, Milano, 1947, p. 18.

²⁴³ Colletta Pietro, *Storia del reame di Napoli*, a cura di Anna Bravo, UTET, Torino, 1975 (Bonamici, Losanna, 1847), p. 38; la citazione discussa sta in Rea Domenico, *Le formicole rosse*, in ID, *Opere*, cit., p. 1133.

Napoli plebea descritta da Rea, una vena sotterranea di forza e di ribellione [...] percorre tutti gli abitanti e li spinge a sfidare un fato ingiusto e parziale [...].²⁴⁴

Vorremmo in secondo luogo, riguardo le nostre suddette domande (quelle concernenti i sacrifici e gli esiti di un eventuale riscatto), segnalare che, in Rea, ha spesso il sopravvento, come vedremo analizzandone le varie opere, un'ottica di pessimismo, oppure, quando si vuole evadere tale pessimismo, o uno scampo di rassegnata inerzia o una fuga nei sogni e nelle illusioni. Volendo esplicitare questo concetto, nelle prossime pagine presenteremo un'analisi di alcuni tentativi di redenzione compiuti da vari personaggi dei racconti, con la quale tenteremo di dare delle risposte alle nostre domande.

Nel primo racconto di Rea, *La figlia di Casimiro Clarus*, nella tormentata storia d'amore fra l'insegnante e Katy, figlia dell'agiato Casimiro, Rea ci presenta una sua visione un po' incantata e filosofica del fatalismo (da questa visione astratta del fatalismo arriveremo all'idea della cosa misteriosa che non si può toccare in *Quel che vide Cummeo*, per arrivare infine alla palla di piombo in *Una Vampata di rossore*), visto ancora in modo lirico, non ancora come esito dello scontro con la realtà di una società che non permette nessuna vera e propria redenzione. Nelle vesti del giovane io-narrante maestro che si ricorda delle sue vicende amorose con Katy e della di lei triste ed improvvisa partenza, Rea riflette sul destino dell'uomo, la cui esistenza è predisposta a percorrere sulle tracce di precedenti generazioni, senza che abbia la facoltà di scegliere o di cambiare, anzi, in alcuni incroci della propria vita, si rischia persino di perdersi o di aspettare in vano per sempre:

In chi resta comincia la vita reale. E due parti più non si distinguono. Pensavo che gli uomini non passano inutilmente sulla terra: qualcuno sempre si getta sulle loro tracce e perciò riesce ancora a camminare, almeno finché non s'imbatte in quel bivio, dove le orme dell'inseguimento si son fatte invisibili. Allora una voce chiama da ciascuna parte. E in questa indecisione si rischia di aspettare tutta la vita: in una sua anticamera.²⁴⁵

²⁴⁴ Onorati Lucia, *Domenico Rea: scrittore napoletano*, cit., pp. 18-9.

²⁴⁵ Rea Domenico, *Spaccanapoli*, cit., p. 20

In questo personaggio trasognato, possiamo rintracciare la prima figura reana che cade vittima del fatalismo, di una passività scaturita dalla rassegnazione ad un destino per lui inevitabile. Lo vediamo evadere dalla realtà amara che la sua amante l'avesse abbandonato, tramite il tuffarsi nelle maree dei ricordi e dei sogni ad occhi chiusi:

Ma allora che nessuno viene ad aprire quella porta, che acquista la stabilità di un muro, resto a bussare macchinalmente, con quell'angosciosa sicurezza di chi, dopo un lungo peregrinare in cerca della persona cui dipende ormai la salvezza dell'altra poca vita che gli resta, fisso in questa speranza, egli non osa supporre che anche questo estremo tentativo sarà vano.²⁴⁶

Va ricordato che questo riscatto, inventato, immaginario ed immaginato, è molto frequente nei personaggi di Rea. Piancastelli tenta di collegare tale fatalismo alla società stessa in cui sono stati creati: il critico vede che i racconti del primo Rea nascono da ed in una società che è appena appena uscita dal cataclisma della guerra; e gode ancora la felicità della sopravvivenza;

una società che non avrebbe avuto neppure la forza o la voglia di pensare a forzature rivoluzionarie, ma il cui carattere moderatamente rinunciatario ancora una volta deve essere esteso alle frange del sottoproletariato in genere, che vive disincantatamente pago di una protezione paternalistica che discende dall'alto e da cui spera possa venire il toccasana di tutti i suoi problemi.²⁴⁷

In effetti questa sensazione di rassegnazione ad una realtà *esterna* molto crudele, la cogliamo riecheggiata nella tanto approfondita introduzione del Durante al Meridiano delle Opere di Domenico Rea. Attingendo ai diari e agli scritti reani inediti del dopoguerra, Francesco Durante, coglie quest'aspetto lirico del nostro Rea, osservando che, di fronte ad una società degenerata in tutti i campi, lo scrittore cerca un rifugio nel mondo dei ricordi e della fantasia:

Unico resta sempre il paese della memoria e della solitudine; racchiusi e difesi da un tempo e da un tempio naturali, dove ancora han significato il variare delle stagioni, il canto degli uccelli, la campanella di mezzodì, gli scolaretti, una giovinetta dolce e mesta

²⁴⁶ Ivi, p. 33.

²⁴⁷ Piancastelli Corrado, *Domenico Rea. Il Castoro*, cit., p. 16-7.

acanto ai fiori, o in una viottola a sassi, e l'attesa di un vespro d'oro, e Don Abbondio e i bravi a cavalcioni sui muri, immagine che m'insegue.

Si tratta, però, di un'illusione alla quale non può evadere né il Nostro né la sua creatura, l'insegnante amante disilluso, tanto che

Tutto invece si porge al denaro e alla vanità; all'ambizione alla pompa e al vuoto. Noia dappertutto: nel dormire e nel poltrire; ballando restan colpite le gambe come da crampi; noia persino nel cibo, sui muri, sulla campagna, in questo nuovo vespero, la più brutta ora del giorno, per un sommo abbattimento. Incapaci gli occhi di riscattare in figura ideale le materie abbruttite e decomposte.²⁴⁸

In un'intervista del 1993, Rea, ormai settantenne, si dichiara in effetti un fatalista come le proprie creature: «“Se vi dicono che la vita è brutta, rispondete che può essere molto bella, se uno si accontenta e ci sa fare. Ho un modo di vivere molto semplice e pratico fatalistico, uno che muore lascia il posto ad un altro: un principio antropologico”».²⁴⁹

Anche il maestro, l'amante della figlia di Casimiro Clarus, vive nell'illusione, nei ricordi e nei sogni, ma, infine, riapre gli occhi, e s'accorge dell'amara realtà:

Ma riaperti gli occhi, stanco invecchiato e deluso, mi accorsi di essere andato di là dal ponte, in mezzo a una rotonda, donde partivano quattro viali. Quale prendere? Una voce chiamava da tutte le parti.²⁵⁰

Va aggiunto che, dal nostro punto di vista, in questo primo racconto reano, il riscatto dalle condizioni dominanti si realizza anche tramite il pensiero o la fantasia, o, meglio, tramite l'autoinganno. Un altro personaggio chiave in questo discorso è Casimiro Clarus, che disprezza il maestro, e, essendo geloso più che per sua figlia per la storia d'amore nata fra di lei e il maestro, amore al quale Casimiro non può più ambire con una moglie troppo cafona e troppo fedele, gli invidia e gli impedisce quella felicità che lui stesso non è riuscito a raggiungere nemmeno da giovane forse per il suo fisico rozzo. Si assiste inoltre ad un altro

²⁴⁸ Citazione presente in Durante Francesco, *Introduzione a Rea Domenico, Opere*, cit., pp. XLV-XLVI.

²⁴⁹ Filippini Gabriella, *Intervista a Domenico Rea, Il Vigile Urbano*, p. 73, Maggioli, Rimini, gennaio 1994.

²⁵⁰ Rea Domenico, *Spaccanapoli*, cit., p. 35.

riscatto teatrale di Casimiro contro la vecchiaia, contro i canoni del tempo, quando recita, insieme alla moglie, una scena di un immaginario tradimento coniugale:

Virginia si distende come morta sul letto, e lui le gira intorno, raccontando meticolosamente i suoi tradimenti, che non esistono in realtà: ma entrambi ormai vi credono. Virginia per suggestione, Casimiro per quello che non è accaduto, ma che poteva accadere. Forse patiscono per ringiovanire i loro affetti; o per il timore di vedersi dietro a noi figli, dietro a tutti i figli, e non poter più impazzire d'amore.²⁵¹

Si può dire che il riscatto immaginario sia proprio una parte inseparabile del carattere dell'uomo napoletano ossia meridionale, modellato, secondo Rea, nella figura di Pulcinella che, pur essendo cosciente delle proprie misere condizioni, e anche della propria incapacità di fare nulla, ne ride o ne fugge verso i sogni ed i ricordi.

Egli, in definitiva, ama ridere di se stesso non perché è cosciente di non poter far altro – avrebbe cominciato a diventare uomo – ma perché è incapace di diventare concreto, di espellere tutto il legno di burattino che contiene e di farsi prendere sul serio, anche quando soffre, come accade a tanti napoletani.²⁵²

Su questa scia procede inizialmente il marito della «*Signorina*», il quale, reduce dalla guerra, pur avendo accolto, dalle vicine di casa, la notizia dell'infedeltà della moglie, entra in casa e continua a cercarla, tentando una via d'uscita da questa macabra realtà e tuffandosi nei bei ricordi del loro matrimonio e nei sogni ad occhi aperti di un presente migliore («“Sparavo sempre” risposi “quanto più potevo per farmi la strada per tornare da te. [...]”. Ma lo specchio era vacante e io dentro – si vedeva – sbattuto sopra la sedia con la testa aggrovigliata di pensieri che non riuscivo a tenere alzata»²⁵³). Svelata invece la verità, in seguito alla scoperta, nell'armadio, di una divisa militare di un amante della moglie infedele, e, con la coscienza di non poter ormai cambiare una così disonorante

²⁵¹ Ivi, p. 24.

²⁵² Rea Domenico, *Fate bene alle anime del Purgatorio*, Società editrice napoletana, Napoli, 1975, pp. 93-94.

²⁵³ Rea Domenico, *Spaccanapoli*, cit., p. 41.

situazione, il riscatto del reduce sfocia nella violenza, anzi nell'assassinio della propria tanto amata «*Signorina*»:

“Aspettare” fece davanti alla porta di zì Mé.

“Zì Mé, datemi la chiave che ho il boi con me.”

“E Peppino non l’hai visto?”

“Peppino? ...”

Io, di fuori, andavo avanti e indietro nello spazio dell’uscio in compagnia del coltello, tenendolo stretto per paura di perderlo.

“Non lo senti?” disse zì Mé.

“Maronna!” sentii, con la voce di quando era mia.²⁵⁴

In *Tuppino* prevale di nuovo, come nella «*Signorina*», il concetto dell’onore plebeo. Il senso del possesso furiosamente maschilista spinge il protagonista a sfregiare la ragazza che sarà la futura moglie per renderla pari a lui in bruttezza, a sorvegliarne ed a censurarne, nei momenti di intimità, ogni eventuale fantasia erotica, oltre a spiare la figlia, dal cui amante, poi, sarà colpito incidentalmente a morte. Tuppino è un altro Casimiro Clarus, dato che anche lui cerca un riscatto dalla propria miseria sentimentale tramite o il dolore altrui (la rasoziata sul viso della moglie); o il divieto della felicità agli altri (egli, assalito dal sospetto che un tenente circuisca la sua bella figlia, spinto più che dalla paternità tradita da una gelosia illimitata, e vedendo in questo tenente la reincarnazione di un altro ufficiale che nell’ospedaletto, al tempo della guerra quando lui Tuppino era soldato semplice, ha visto amoreggiare con una crocerossina; li controlla dalla cima di un albero, e cade infine vittima del proprio egoismo e della propria gelosia).

Bisogna aggiungere, a questo punto, che Rea, evita tuttavia (in *Spaccanapoli*, ma forse pure nelle opere successive) l’adozione delle soluzioni eroiche o delle indicazioni radicali, che permetterebbero alle sue creature plebee una via di riscatto dalle proprie condizioni; egli è ben consapevole che così eroiche conclusioni, in una società mutilata dalla guerra non sarebbero suonate altro che

²⁵⁴ Ivi, p. 43.

«false e insincere»²⁴⁷. Si tratta tuttavia di un disimpegno esteriore, come scrive lo stesso Piancastelli, poiché, in Rea,

invano cercheremo la rassegnazione interiore, c'è una attesa a volte vigile, a volte occultata nei gesti e nelle espressioni: un'attesa nella noia, nella stuporosa noia fatta di inevitabile, ma anche di comprensione intelligente ma sotterranea degli eventi ai quali sembrerebbe inutile contrapporre una rivolta esteriore che provocherebbe più danni che bene; in questa situazione i personaggi tentano lo sfruttamento del proprio stato, con una sorta di alibi psicologico per il loro ruolo di poveri che, se disgraziato, è anche privilegiato; essi, cioè non hanno niente da perdere²⁴⁷.

Alla base di quest'osservazione del Piancastelli, e nonostante tutti i riscatti inventati o interiori finora incontrati nei primi racconti di *Spaccanapoli*, possiamo ribadire, insieme a Pasquale Lamanna, il quale considera la tendenza di superare la propria condizione e d'uscire dalle meschinità del proprio destino il tema generico dei racconti di *Spaccanapoli*, che i personaggi di Rea, spinti dall'ossessione, interiore e tenebrosa, dell'orgoglio mortificato o della fede traviata,

tentano sforzi enormi per uscire dal baratro, o per non perdere almeno, il proprio posto nella vita; ma questo loro spasimo, visibile o dissimulato, si risolve nell'atto violento e tragico oppure nel comico dispiegarsi dell'inadeguatezza fra le possibilità e il livello che si vorrebbe raggiungere²⁵⁵.

Fra questi personaggi anelanti ad un riscatto dal proprio destino, incontriamo nel racconto più esteso di *Spaccanapoli*, cioè *L'americano*, il protagonista Auricchio, la cui esistenza è segnata fin dalla nascita da un fatalismo impietoso: essendo figlio illegittimo di un fornaio, deve rassegnarsi fin da piccolo alla povertà, alla sofferenza del lavoro e alle angustie dell'ereditario senza poter mai aprir bocca di desiderare nulla o di programmare il lavoro.

S'è già detto che la vita di Auricchio è ritmata dagli incontri di diverse donne, ognuna delle quali rappresenta un particolar tipo d'amore e richiede un diverso grado di maturità da parte dell'uomo. In effetti questi diversi gradi di maturità

²⁵⁵ Lamanna Pasquale, *Domenico Rea. Spaccanapoli*, cit., p. 1188.

corrispondono anche a diversi gradi e tipi di riscatto da parte di Auricchio; e tale maturità equivale a un pieno riscatto reale e soddisfacente, che però non sarà mai raggiunto, il che costringerà il protagonista ad una serie di fughe, dapprima imposte dal destino, ma poi liberamente scelte per l'incapacità di sostenere le proprie gravose responsabilità. Anche in questo racconto assistiamo, innanzitutto, al riscatto fantasticato di un personaggio inerte, e cosciente della propria incapacità di decidere. In questa fase della propria esistenza, Auricchio, sopraffatto da questo fatalismo nero, ricorre spesso ad un riscatto sognato, tuffandosi nei ricordi d'infanzia e dell'amore mai ricambiato per Leonora, la duchessina intoccata ed intoccabile; oppure immaginando una vendetta dalla crudeltà e dalla tirannia di don Fabrizino, cugino e promesso sposo di Leonora.

“Mannaggia” dissi. Le pagnotte dentro al forno parevano il cadavere gonfiato di don Fabrizino. Tastavo con la pala: “Come ti va? Come ti senti, stronzo!”. E incantato mi sedetti sopra lo scanno.²⁵⁶

Riteniamo che il secondo incontro, quello sessuale e pagato, con Amalasunta, moglie del padrone del forno, rappresenti un primo riscatto, reale anche se immorale, d'Auricchio dalla propria miseria, tanto che, nei vari momenti di coscienza, egli rimprovera se stesso di fare l'amore per i soldi, ma finisce difendendosi: «“Uhé, l'amore se paga! L'amore pure è consumo!”»²⁵⁷, facendo di questo giovane, a nostro parere, il primo personaggio maschile reano che si prostituisce con l'obbiettivo d'evadere dalle proprie misere condizioni impostegli da un destino macabro. Se il primo incontro con le donne è quasi forzato e per cui Auricchio viene pagato, il secondo invece è scelto e pagato da lui stesso, sempre con l'obbiettivo di avere un riscatto dall'opinione della gente su di lui, e si tratta naturalmente di un riscatto futile e formale, quando fa venire nel paese una *donna d'affitto*, uscendole accanto la domenica mattina «per la reclame»²⁵⁸, e forse per suscitare la gelosia nell'animo di Leonora che s'è lasciata impalmare da don Fabrizino.

²⁵⁶ Rea Domenico, *Spaccanapoli*, cit., p. 72.

²⁵⁷ Ivi, p. 74.

²⁵⁸ *Ibidem*.

“Imparatevi a non disprezzare Auricchio. Imparatevi, o so’ guai!” mentre mi stavo con la faccia d’uomo fatto, coi gelati colorati davanti, con la tarantina che parlava forte e si faceva sentire da tutti.²⁵⁹

Fallito questo tentativo di elevazione sociale e di affezione amorosa, Auricchio torna dalla duchessa Leonora, ma, a un tratto, vediamo che il suo fallito riscatto sfocia in un delitto con l’omicidio di don Fabrizino; e da qui inizia la prima fuga con l’emigrazione in America; dove la criminalità è obbligata, viene costretto cioè a fare il ganghestero, anzi forse è predestinato a farlo, dal momento che «[...] i poveri sono tutti ganghesterri prossimi, attuali o ritirati»²⁶⁰, in una società in cui vige un codice d’onore non scritto e dal quale non si può sfuggire. Auricchio è comunque costretto infine ad un’altra fuga dall’America verso la terra nativa, una fuga per la paura di avere un figlio da Niciuccia, prostituta dei ganghesterri, lasciandola alla propria sorte.

Nella novella intitolata, *L’interregno*, che rappresenta il primo incontro con la guerra e con lo sconvolgimento dell’ordine sociale che essa viene a creare, non mancano le visioni reane riguardo il fatalismo e il riscatto del personaggio del Sud. Si tratta normalmente del periodo dell’interregno, di cui s’è già parlato, insieme a quell’altro discorso del contrabbando; ma in questa novella assistiamo in particolare alla vita di un gruppo di persone rifugiate in una piccola cantina durante il passaggio dei tedeschi prima dell’arrivo degli americani, e vediamo come Rea, respingendo la retorica della supina bigotteria napoletana, scopre nella gente meridionale una forza tanto positiva che già gli fa considerare il contrabbando un fenomeno storico che merita una particolare attenzione, e che in questa novella gli fa preferire alla scenata napoletana della paura,

l’interessata sollecitudine di quanti s’arrischiava fuori del rifugio per procacciare cibo, o soltanto quella scorpacciata di salsicce che mai altrimenti sarebbero entrate nello

²⁵⁹ Ivi, p. 75.

²⁶⁰ Ivi, p. 81.

stomaco di quel fortunato pezzente. Questa, del senso del positivo nel carattere dei napoletani, non scoperta da sottovalutare nella poetica di Rea. [...] ²⁶¹.

Questa sollecitudine la troviamo infatti impressa nelle anime dei personaggi plebei dell'*Interregno*, e in essa non manca comunque il riscatto anche solamente con il pensiero quando il personaggio si accorge d'essere incapace di reagire con i fatti: lo vediamo accadere con il padre anziano del protagonista narrante che vuole vendicarsi dalle truppe attaccanti che hanno distrutto tutto il paese.

Mentre mio padre, [aveva] un volto rugato di sarcasmo, che gonfiava pieghe profonde, di forza contenuta, a ogni incursione. Avesse avuto nelle mani qualcuno di quei vigliacchi! Si sarebbe divertito a farlo morire a colpi di sguardi: con quel suo sguardo acuto. ²⁶²

Le forze della gioventù, invece, permettono al protagonista stesso di liberarsi dall'inerzia e dalla rassegnazione, non cedendo nemmeno al pensiero della morte, che per un attimo di distrazione lo preoccupa, però non lo abbatte, «anzi, mi sentii tutto vivente e come in ritardo, come chi di un minuto vuol tessere una vita». ²⁶³ In queste parole si afferma una caratteristica fondamentale dell'animo dell'uomo plebeo del Sud che, secondo Rea, tende sempre a migliorarsi la vita e ad un riscatto anche temporaneo e fugace dalla propria miseria. Rea scrive che ciò è proprio una parte della positività della maschera di Pulcinella,

la più seria interpretazione della mentalità napoletana, attenta a rubare un attimo di godimento, con qualunque mezzo, per la fondamentale ragione che la vita è un mare, ora buono ora cattivo, e l'uomo, ora un naufrago, ora un superstite. ²⁶⁴

Questa volontà plebea di sopravvivere al cataclisma della guerra è presente in un'altra novella, intitolata *Idillio*, inclusa nel libro *Quel che vide Cummeo*, in cui Rea riprende la stessa tematica della plebe cosciente del proprio destino ineluttabilmente macabro, che non si rassegna tuttavia all'inerzia di una vita sicura al riparo dei bombardamenti, nel Purgatorio, un rifugio sotterraneo scoperto

²⁶¹ Lanza De Laurentiis Maria Teresa, *La realtà di Domenico Rea, Società*, cit., p. 747.

²⁶² Rea Domenico, *Spaccanapoli*, cit., p. 99.

²⁶³ *Ibidem*.

²⁶⁴ Rea Domenico, *Quel che vide Cummeo*, cit., p. 230.

incidentalmente da un parroco, ma comunque una vita piatta e sradicata, isolata dalle radici dell'uomo plebeo, le quali sono innanzitutto rappresentate nella propria casa.

Ciò che risalta nella novella di Rea è l'attaccamento di questi uomini alla loro casa: a quel che rappresenta il loro essere, il simbolo della unione e della continuità della famiglia, e dove «è possibile sacrificarsi in silenzio e onestamente».²⁶⁵

A questo concetto della casa come sicurezza del plebeo, si deve l'amarezza del vecchio plebeo che non desidera altro che rimanere in casa, che per lui sarà il sostentamento dopo la tragedia, anche se cade in macerie sotto i pericolosi bombardamenti:

“Beato Spinelli, almeno ora lo sa; e ha avuto la fortuna di prendersi il tempo per pensare all'avvenire. Nel Purgatorio, lo so, sto al sicuro ma se la casa se ne cade? Se davvero non la trovo? ... Volete farmi morire? no, non vengo; non voglio venire” e si impuntò di nuovo, testardo e sconvolto.²⁶⁶

Nell'ultimo racconto del libro intitolato *Mazza e pannelle*, si possono distinguere due diversi tipi di riscatto: da un lato si ripete anche qui il concetto dell'onore plebeo, le figlie di don Carminello vengono punite corporalmente dal padre, quando cadono nel peccato; e dall'altro c'è lo scoppio di un'incontrollabile violenza nel figlio contro l'autorità paterna, violenza in cerca di una redenzione che sarà infine legata alla nascita di uno struggente sentimento di pietà nel cuore del giovane.

Nel terzo libro di Domenico Rea, *Ritratto di maggio*, in cui lo scrittore ha raggiunto un grado di crescita artistica superiore rispetto ai suoi precedenti libri per quanto riguarda non solo gli aspetti stilistici e linguistici ma anche quelli tematici e psicologici, la tematica del fatalismo e del riscatto è più approfondita e toccata. Il fatalismo è più tragicamente sentito nelle anime dei piccoli scolari plebei della prima elementare. Il tema principale del libro, secondo l'autore, e che

²⁶⁵ Grisi Francesco e Martini Carlo, *Incontri con i contemporanei*, Edizioni Scolastiche Mondadori, Milano, 1970, p. 723.

²⁶⁶ Rea Domenico, *Quel che vide Cummeo*, cit., p. 102.

costituisce le fondamenta di tutta la narrazione, sta nell'idea di un'esistenza tragicamente fatalistica in cui tutto pare sia già segnato e ognuno abbia per nascita un destino a cui non potrà mai sfuggire.

Si può affermare che nel *Ritratto* venga presentato il primo vero incontro-scontro fra la plebe e l'altro lato del muro, cioè quello dei ricchi, dell'altra Napoli dei signori. Nei racconti precedentemente analizzati, abbiamo visto tanti tipi di riscatti, sia immaginati che reali, la maggior parte dei quali finita con degli omicidi; però bisogna aggiungere che tali riscatti si sono risolti all'interno del mondo plebeo, fuori del quale il personaggio rimaneva incapace di reagire (come ne *La «Signorina»*, dove il marito arriva ed agisce, in *Tuppino* e in *Mazza e panelle*, e anche ne *L'americano* anche se il protagonista emigra nell'America, il suo vero riscatto è stato con l'omicidio di don Fabrizino, suo rivale in amore). In *Ritratto di maggio*, invece, e nelle opere successive, è quando l'incontro fra queste due metà del mondo si pone come conflitto, come scontro, che emerge la tragica ombra del fatalismo, della rassegnazione, della passività comportamentale.

Quel ritratto scolastico della prima elementare rinvenuto da Rea, e che sta alla base di questo libro, si muove nelle pagine del racconto fino a diventare la storia di un intero anno scolastico, che finisce con l'inevitabile conferma di «un'eterna distribuzione di doveri e di privilegi, dove ciascuno ha già scritta la parte che dovrà svolgere e il traguardo che potrà raggiungere»²⁶⁷. Ecco allora che vengono presentati Fioravanti che ha la mamma simile a una fata, Gigliotti il figlio del capitano dalla sciabola rutilante e Calpori figlio del direttore di banca e Balestra figlio dell'industriale, e Sgherro e Tebo lo spione che vantano pure qualche diritto sociale che li può collocare accanto ai più fortunati predestinati ai migliori posti in classe. E dall'altra parte ecco Belgiorno, Morrone, Cummeo, Rozza e gli altri ragazzi del *Futo*, i quali, prima che dal crudele maestro dal loro essersi abituati a nascondersi ed a isolarsi nei bassi, sono obbligati ad allontanarsi dai posti in prima fila, come a discostarsi dalle prime righe del vero ritratto di maggio, che non si

²⁶⁷ Manacorda Giuliano, *Domenico Rea*, in *I contemporanei*, cit., pp. 1292-3.

addicono ai molti che non sanno nemmeno il loro cognome, ai figli dei carrettieri, degli zappatori, dei contadini, dei netturbini, dei sagrestani, dei detenuti e dei «lutammari»; ma alla prole dei medici, dei capitani, degli industriali, dei segretari, dei negozianti e dei bancari, ben fornita di tutto l'occorrente scolastico.

Un altro aspetto di questo fatalismo spietato che non lascia ai piccoli quasi nessun barlume di speranza, viene presentato nella scena in cui i bambini vengono interrogati sui propri nomi e cognomi, e sui mestieri dei propri genitori. Gli scolaretti appartenenti alla plebe si sentono fuori dal mondo civile e, essendo abituati a vivere fra gente di umili mestieri, vedono che è facile e lontano dall'umiliazione dire che cosa fanno i genitori; per loro i mestieri sono tutti uguali. Vale a dire che loro accettano fatalisticamente i mestieri dei propri genitori e non si vergognano di dire gli umili mestieri dato che tutti i mestieri, dai loro punti di vista, sono umili; mentre invece questo mondo civile e questa ipocrita società li disprezza tanto che tutti ridono a sentire i lavori dei genitori plebei:

“O lutammaro” rispose Caprioni. Il maestro non conosceva questo termine e un ragazzo prontamente si alzò dicendo:

“Professore, il padre va raccogliendo i rifiuti delle vacche e dei cavalli.”

Risero tutti. Anche Caprioni. [...]

Ad ogni scolaro ripeteva la domanda:

“Che fa tuo padre?”

Per il gruppo di alunni plebei come Caprioni, che erano di là dalla società rispondere che il padre fosse “lutammaro”, non costava niente.²⁶⁸

Inoltre nel corso del primo anno scolastico, narrato nel *Ritratto*, osserviamo, come propriamente succede nella società, che i ricchi, per i propri interessi o piaceri, sfruttano i poveri bambini plebei. Così «i paladini» invitano saltuariamente a giocare nelle proprie ville alcuni compagni poveri, ma quando li incontrano per la strada, se sono accompagnati dai loro benestanti genitori, non si degnano di salutarli. Scuola e giochi legano così gli uni agli altri, i ricchi agli indigenti, per un breve periodo, ché un domani, finiti i divertimenti dell'infanzia e

²⁶⁸ Rea Domenico, *Ritratto di maggio*, cit., p. 33 e p. 35.

della scuola, avranno un avvenire interamente diverso e solo occasionalmente si incontreranno per strade lontane e diverse.

Era evidente che Fioravanti a scuola ci veniva per un di più. E non potevamo essere noi i suoi amici, né la scuola il suo giocattolo. Eravamo i suoi compagni occasionali per un periodo che sarebbe andato perduto senza rimedio e solo noi ci saremmo ricordati di lui da grandi, non lui di noi. Lo stesso accadeva con Balestra, Gigliotti, Sgherro. Vivevano con noi solo in classe. Cessata la scuola, subito passavano in un mondo migliore, noi in uno peggiore.²⁶⁹

In base a questa visione fatalistica iniziale dell'esistenza, molti critici ritengono che Rea poteva fare a meno dell'ultimo capitolo del libro, in cui Rea presenta i protagonisti trent'anni dopo, dimostrando così l'ineluttabilità di un destino che era prevedibile fin dall'inizio.

Questo destino si può facilmente immaginare: quello stesso che volontà, intelligenza e condizioni sociali dal tempo della prima elementare avevano, fin dal bel principio, fatto presagire.²⁷⁰

Belgiorno ad esempio lascia la scuola alla fine della terza elementare e diventa «cavallaro»; sposatosi giovanissimo e tornato dalla guerra, finisce per lavorare saltuariamente proprio per la S. A. Balestra & F., dove incontra l'ex compagno di scuola, Balestra appunto. Quest'ultimo «ha seguito il suo destino da tempo segnato», per cui, dopo un periodo trascorso spensieratamente, ha rilevato la società del padre. Tebo invece, dopo aver frequentato le scuole professionali, è diventato il ragioniere capo di Balestra, che obbedisce e venera come un tempo. Un altro compagno, Rozza, lascia subito la scuola e va a Napoli dalla madre dove c'è chi afferma di averlo visto in una strada mentre chiede la carità di una sigaretta ed urla: ««Albergo, comodità, compagnia»». Fioravanti invece si sta specializzando in ostetricia e sembra che Calpori si sia fatto prete. Morrone, poi, abbandonata la scuola per aiutare il padre colono, è partito per la guerra: e quando ormai tutti, salvo il padre, lo danno per disperso, ecco che ritorna completamente deluso dalla vita. Anche Giordano che riponeva tante speranze nella guerra e che

²⁶⁹ Ivi, p. 70.

²⁷⁰ Semi Francesco, *Letteratura di sfondo*, Studium, Ed. Studium, Roma, 1953, p. 786.

ha visto tanti posti nuovi, è «incapace ora di fare il barbiere (il mestiere del padre) con tutta la memoria della bella vita fatta in testa»²⁷¹. Egli sta giornate intere davanti al bar con Cummeo, non avendo altra occupazione: e qui talvolta i due vedono Caprioni, ora orfano e diventato scemo, che alla loro chiamata, non sa far altro che allungare una mano per ricevere la carità.

Anche se, infine, ci rendiamo conto della triste conclusione a cui si vuole arrivare; e cioè che ciascuno porta con sé nella scuola, come nella vita, la sorte che gli è toccata nascendo in una determinata famiglia, Rea non vuole tuttavia rinnegare la sua povera gente. Questo è dimostrato dai tentativi di alcuni ragazzi plebei che, nell'incontro-scontro con l'altro mondo, provano, per merito di qualche espediente, ad approfittare di qualsiasi opportunità in grado di attenuare anche temporaneamente la loro misera situazione. A tale proposito, Vincenzo Romeo ha ben notato che

Dallo spettacolo della loro miseria, innocente parte dei ragazzi, quantunque impari a conoscere l'egoismo, la brutalità e le ingiustizie degli uomini, i propri diritti manomessi dai superiori, si mostrerà decisa a conquistare di forza il diritto a esistere. Contro la società che la schiaccia coi suoi privilegi e rischia d'annientarla colle sue leggi, «l'altra faccia» affilerà e userà le armi, magari solo per difendersi.²⁷²

Si nota che il riscatto tentato dai bambini plebei si sviluppa dal riscatto con il pensiero, a quello con la bugia e finisce con quello violento, o con la ribellione all'ingiustizia prevalente. Nel *Ritratto*, non manca quindi quel riscatto immaginario che abbiamo incontrato in *Spaccanapoli*, non solo perché qui si tratta in particolare di bambini poveri e il «ragazzo povero ha sempre bisogno di sognare, d'inventare nella mente il mondo che non trova intorno a sé»²⁷³; ma soprattutto perché Rea in questi piccoli vede un piccolo campione dell'intera società. Il primo lo vediamo nella scena della presentazione in classe degli alunni benestanti con le loro madri, una delle quali è quella di Fioravanti, tanto bella e

²⁷¹ Rea Domenico, *Ritratto di maggio*, cit., (rispettivamente) pp. 132, 136 e 142.

²⁷² Romeo Vincenzo, *Domenico Rea: lo stilista «plebeo»*, cit., p. 33.

²⁷³ Cantini Roberto, *Il vulcanico Rea*, *Epoca*, 18 marzo 1953, p. 24.

gentile che Nicolino, la voce narrante, gliel'invidia che la cambierebbe con sua madre:

Sentii subito una invidia profonda per Fioravanti. Avrei voluto godermi io quelle carezze di fata, che lui disprezzava. Mia madre era diversa. Era tarchiata, col ventre greve delle donne prolifiche [...] Quella lì era alta, bella, con un'altra voce. Irradiava luce e profumo. Volentieri l'avrei cambiata con la mia, senza piangere e senza pretendere un solo cioccolatino.²⁷⁴

Non solo con il pensiero, il plebeo cerca di vendicarsi della propria misera vita, ma anche con la fantasia e la bugia, o addirittura la violenza. Le carezze, i cioccolatini dei bimbi ricchi suscitano in Belgiorno, povero scolaretto plebeo, non abituato alle tenerezze, un sentimento di ribellione e un desiderio spontaneo di farsi giustizia, a modo suo, picchiando Fioravanti e Sgherro. Belgiorno, altrove, abbandonato dai compagni a favore di Balestra, figlio del padrone di una fabbrica, cerca di nascondere o vincere il suo disappunto col dire di aver vinto quattro grossissimi cachi:

Belgiorno ci aveva aspettati senza farsi vedere. Lo incontrai nel pomeriggio dal parroco e mi disse che aveva giocato alla "zeppata" e che aveva vinto quattro cachi grossi così. Che poi era passato il cugino con la motocicletta e l'aveva portato fino a Lazarinico, dove avevano mangiato coi contadini, che gli avevano dato un canario. Il giorno seguente gli chiesi di mostrarmi il canario e lui rispose:

"Ma quale canario?"²⁷⁵

In questa parte si conferma che Rea vive dentro i propri personaggi: ci mostra di conoscere bene la psicologia infantile dandoci un quadro esatto di questo ragazzo che inventa cose inesistenti per rifarsi di non essere stato preferito a Balestra. Lo stesso Belgiorno, il più forte della classe, vedendo un debole rivale in Calpori, figlio del direttore di una banca, gli impone l'amicizia, e ne trae molti profitti (cioccolatini e soldi), ne diventa tanto geloso che finisce per considerarlo una cosa sua.

All'ombra della scena si potrebbe però rintracciare un tentativo positivo, anche se limitato e nascosto, di redenzione, rappresentato dal personaggio plebeo

²⁷⁴ Rea Domenico, *Ritratto di maggio*, cit., p. 24.

²⁷⁵ Ivi, pp. 53-4.

Rozza, in realtà il più bravo della classe, ma che deve fatalmente coprire la sua capacità perché ne tira fuori qualche guadagno dai compagni.

Ma la sua specialità erano le copie su ordinazione. Le stampava subito, pagina dietro pagina, a grossissimi caratteri, e prendeva due, quattro soldi secondo la persona e l'ora in cui gli venivano ordinate. Quando c'erano da fare somme e sottrazioni in classe pattuiva prima il prezzo e poi eseguiva il lavoro, riservandosi di presentare per ultimo il suo compito.²⁷⁶

Sempre in *Ritratto di maggio* troviamo un caso esemplare di coscienza, d'impotenza e di ribellione tutte insieme, rappresentato nel piccolo Caprioni. Castigato ingiustamente e crudelmente dal maestro nevrotico e scellerato, il bambino subisce immobile le frustate, ma poi, in totale silenzio, raccoglie i suoi «quadernacci» e s'allontana lentamente dall'aula, accompagnato dal fruscio dei propri passi e dalla cieca determinazione di non tornare mai a scuola. Egli è cosciente della propria sofferenza, ma è cosciente anche della propria incapacità di reagire efficacemente all'ingiustizia di un mondo che non lo vuole né accogliere né comprendere; agisce solamente con un gesto «molto simile all'istintivo rintanarsi dell'animale ferito che a qualsiasi cosciente tentativo di ribellione all'ingiustizia, si risolve in pratica in un'autocondanna all'emarginazione»²⁷⁷; e finisce per rinunciare al mondo della scuola, degli «altri» esseri umani fra cui egli non riesce a riconoscersi né ad identificarsi. Alla conclusione della storia, lo vedremo orfano, scemo ed abbandonato per le strade. Il suo è stato comunque un gesto, non diremmo di riscatto, ma almeno di ribellione; che si è fermato alle soglie della coscienza, al puro istinto elementare, dal momento che non s'è accorto di non poterlo elaborare in motivazione, poi in presa di coscienza della propria realtà.

Egli era più che mai rientrato nella sua solitudine da cui forse invano aveva tentato d'uscire.²⁷⁸

²⁷⁶ Ivi, p. 61.

²⁷⁷ Prina Serena, *Invito alla lettura di Domenico Rea*, cit., p. 94.

²⁷⁸ Rea Domenico, *Ritratto di maggio*, cit., p. 38.

Ha forse tentato di uscirne da solo, spinto da una sua speranza personalissima, e poi ci è rientrato sempre da solo, perché egli aveva e non aveva una famiglia: i suoi familiari sono dei personaggi tolti di peso dalla realtà

Sono tuttavia i reietti, i dimenticati dalla civiltà, il cui dramma si consuma in loro stessi, non nell'urto colla società che li sovrasta e li opprime e che essi ignorano quasi del tutto, come quei familiari di Caprioni «vecchi o giovani che fossero», che «non conoscevano l'esistenza della scuola».²⁷⁹

Secondo Serena Prina, di rado il riscatto plebeo reale si consuma al di fuori delle mura della società plebea.²⁸⁰ Vediamo quindi che la redenzione dei plebei tende sempre a consumarsi dentro le mura plebee e nessuno di questi plebei ha mai pensato di cercare il riscatto dall'altra parte del muro. Gaetano Trombatore ha scritto che Rea ha scelto di scrivere della Napoli plebea, quella dell'*Interregno*, come di «una città cinese le mura della quale sono state alzate dall'altra Napoli [quella dei signori], come per abbandonarla a se stessa e farla avvolgere nella sua miseria».²⁸¹

Va ricordato che Rea, nel saggio *Le due Napoli*, scrive di quest'aspetto del carattere dell'uomo napoletano dei vicoli i cui quartieri rassomigliano a un complesso apparato intestinale, una città da conoscere a memoria, essendo priva di ogni logica edilizia. Da questo senso dell'apparato intestinale, il napoletano vi sta come in se stesso, e la sua anima deve rassomigliare a quest'intrico plastico, che si traduce in un intrico di istinti e sentimenti.

Abbiamo sempre pensato che il vicolano, il più selvatico, ha timore di scendere nella Napoli nuova. Quivi si sente straniero e inerme, perché è costretto a uscire da sé medesimo, e vestire l'abito di un altro. Ed è tanto vero ciò che qualunque napoletano della città nuova subito riconosce il napoletano del vicolo, press'a poco come un americano un indiano o un pellirossa.²⁸²

E ricordiamo a tal proposito le condizioni di quei piccoli plebei, così allegri e scatenati nelle loro cacce agli uccelli e agli insetti, nelle loro incursioni per le

²⁷⁹ Lanza De Laurentiis Maria Teresa, *La realtà di Domenico Rea, Società*, cit., p. 744

²⁸⁰ Cfr. Prina Serena, *Invito alla lettura di Domenico Rea*, cit., p. 89.

²⁸¹ Gaetano Trombatore, *Scrittori del nostro tempo*, cit., p. 126.

²⁸² Rea Domenico, *Quel che vide Cummeo*, cit., p. 234.

campagne e per i vicoli, e, al contrario, così rigidamente dominati dall'inerte immobilità dell'assistere e del subire non appena vengono a trovarsi all'interno del mondo dell'aula scolastica.

Bisogna comunque aggiungere che da queste condizioni fatalistiche, nasce un tipo particolare di riscatto/salvezza che chiameremmo intra-plebeo: da questo stesso fatalismo paralizzante che stronca qualsiasi speranza d'una vita migliore sorgono una serie di meravigliosi rapporti umani che caratterizzano la vita di tutti i popolani dei racconti del Rea.

Anche il napoletano se ne andrebbe a vivere in riva al mare, dove l'aria sveltisce il cuore, o sulla collina del Vomero o ai Camaldoli, dove c'è odore di campagna e di cielo fresco. Egli invece è costretto a restare nel pozzo. Questa certezza ha trasformato il vicolo in una casa in comune, ha sviluppato l'istinto del mutuo soccorso – si prestano tutto: pentole, abiti – ma ha anche eccitato un'indifferenza politica fatalistica, che ne ha fatto un popolo storicamente rachitico.²⁸³

Ciò vuol dire che la coscienza plebea di un comune destino di miseria e di sofferenza da cui è quasi inutile tentare d'evadere sollecita quella solidarietà e quella comprensione che creano dei legami profondi e che rinsaldano i singoli in una folla. Occorre tuttavia aggiungere che, in questa solidarietà, non si tratta di un'unione cosciente di individui spinti da un'offesa comune contro la quale siano pronti a cooperare e ad opporsi, anzi si tratterebbe piuttosto di un continuo abituarsi a fare una vita comune con dei compartecipanti alla stessa miseria e agli stessi disagi.

[...] qualsiasi parvenza di coscienza o di lotta di classe è esclusa da quello stesso fatalismo dominante che genera l'affratellarsi di questa gente. Siamo piuttosto fermi alle soglie di questa coscienza, alle sue radici: siamo all'origine della vita del vicolo e del cortile.²⁸⁴

Così in *Ritratto di maggio* ci troviamo di fronte ad un raggrupparsi quasi istintivo degli scolaretti plebei: fin dall'infanzia ci si abitua a cercarsi, a trovarsi, a

²⁸³ Ivi, p. 242.

²⁸⁴ Prina Serena, *Invito alla lettura di Domenico Rea*, cit., p. 91.

riproporre in qualsiasi condizione o situazione la solidarietà che nasce dalla comune sofferenza.

Io e Belgiorno ci trovammo al terzo banco della quarta fila. Rozza, Giordano, Marasca, Bono erano tutti vicino a noi. Si era fatto in modo di trovarsi, senza premeditazione, ma per una corrente arcana, a portata di mano come nel vicolo. Il gruppo del Futo!²⁸⁵

Sempre in quest'ottica di compartecipazione e di solidarietà si inserisce, fra le tante manifestazioni corali dei vari racconti di Rea, la scena della paura del padre di Belgiorno di un eventuale accanimento del suo datore di lavoro, don Eugenio Balestra, il cui figlio viene picchiato e ferito da Belgiorno. Inizialmente egli tenta di giustificare il ragazzo, ma, una volta scoperta l'identità del bambino picchiato, cade in preda alla disperazione, e, riconducendo a casa il figlio, lo picchia di santa ragione per la strada, fra l'approvazione e la commozione degli astanti che partecipano al suo strazio.

Fu uno spettacolo per tutta la strada. [...] Il padre sconcolato dichiarava alle donne affacciate ai balconi, ai vecchi sulle porte, alle madri fattesi sugli usci, ai bambini immobilizzati nei gesti, alla gente che affollava l'arco del cortile [...]²⁸⁶

Nei libri successivi Rea diventa più crudele con i propri personaggi, dal momento che intende approfondire di più la sua visione della realtà. E quella coralità plebea del *Ritratto* che si cerca e si aiuta a vicenda, pur senza una coscienza completa non la troviamo in altri racconti. Fra questi ricordiamo *La signora scende a Pompei*, in cui Rea lascia la vecchia protagonista ad affrontare da sola un fatalismo molto più crudele di quello finora incontrato: ciò si deve al fatto che Rea le nega perfino quel senso plebeo di solidarietà reciproca, impiantandola in un'atmosfera quasi borghese, in cui regnano egoismo ed indifferenza. In questa storia la plebe, rappresentata nei personaggi della vecchia signora e della nipotina, è di fronte ad un'umanità borghese, impersonata dagli altri viaggiatori, che si rivela individualista, chiusa in un mutismo volontario, indifferente, barricata nei propri interessi. Fra queste due umanità, l'una plebea e

²⁸⁵ Rea Domenico, *Ritratto di maggio*, cit., pp. 26-7.

²⁸⁶ Ivi, p. 89.

l'altra borghese, non esiste nessuna possibilità di comunicazione; un muro d'incomprensione divide i miserabili dagli abbienti. La presa di coscienza della propria misera situazione da parte della vecchia e della propria incapacità di poterla mutare finisce con il chiuderla in una solitudine impenetrabile e in una sofferenza assoluta. La solitudine della donna viene adeguatamente rappresentata inoltre nella descrizione della completa estraneità e dell'egoismo indifferente degli altri passeggeri: una folla questa, interamente opposta a quella partecipe ed attiva in altri racconti.

Terribile non è, dunque, morire (di fame, stenti, sofferenze), ma morire soli: terribile è perdere il conforto di presenze simili e di simili dolori [...].²⁸⁷

Nel racconto *Quel che vide Cummeo*, l'ottica fatalistica diventa quasi una realtà quotidiana: assistiamo ad un continuo rincorrersi di disagi, rassegnazioni fatalistiche e tentativi illusori di riscatto; o, meglio, «all'idea dell'esistenza come scontro, come lotta animale di corpi poveri e goffi»²⁸⁸. Rea, in questo racconto, narra gli scontri, o, meglio ancora, l'unico interminabile scontro di Cummeo con la miseria. Della folla scolastica del *Ritratto*, Rea trae un paradigma e ne segue le diverse fasi di crescita morale e sociale, mentre s'abbatte contro le mura di una vita assai spietata. È un ragazzo plebeo dalla personalità delicata, che viene ben presto a contatto con una realtà fatta di sacrifici e di doveri dalla quale gioia e sorriso sono esclusi. Nella sua adolescenza, viene sopraffatto dalla disperazione per essere rimasto senza istruzione, lavoro, speranze; e come conseguenza entra in un conflitto duro con il padre, disoccupato e ormai ridotto alla disperazione. Egli sente profondamente il peso di un fatalismo nero da cui non può sfuggire. Dopo un ennesimo violento litigio con il padre, Cummeo si rende conto della propria impotenza, ma sente anche di amare i propri genitori, poiché avverte che «non era colpa del padre, ma di qualche cosa di più misterioso, che non riusciva a toccare o a colpire».²⁸⁹

²⁸⁷ Prina Serena, *Invito alla lettura di Domenico Rea*, cit., p. 92.

²⁸⁸ Palumbo Matteo, *Domenico Rea, Le due Napoli e la "trasfigurazione" letteraria*, ne AA. VV., *La tradizione del "cunto" da G. B. Basile a Domenico Rea*, a cura di Caterina De Caprio, Libreria Dante & Descartes, Napoli, 2007, p. 274.

²⁸⁹ Rea Domenico, *Quel che vide Cummeo*, cit., p. 51.

Nel *Ritratto di maggio* abbiamo incontrato la prima ribellione alla miseria e all'ingiustizia di un personaggio plebeo, cioè di Caprioni, ribellione sfociata nel fallimento e nella perdizione, in Cummeo siamo invece di fronte ad un grado più avanzato di coscienza rispetto a Caprioni. Cummeo è un ragazzo abituato a riflettere, a non rinunciare tanto presto a capire: e capire la miseria che lo circonda non è una cosa facile come sembrerebbe a prima vista. Ha compreso che il mondo è diviso in due metà: chi si veste bene e chi si veste male, chi mangia e chi non può mangiare. Diventato uomo, continuerà a riflettere sulla forza crudele e *misteriosa* che lo opprime e cercherà sempre nuovi espedienti per schivarla e per sorprenderla; e incasserà batoste e umiliazioni giacché tenderà solamente dall'esterno la propria rivolta al destino opprimente, entrando così pienamente nell'ottica di un mondo falso che stima l'uomo per quel che sembra anziché per il suo reale valore d'essere umano.

Che l'universo di Cummeo sia esclusivamente sostanziato di sacrifici e di rassegnata rinuncia è iscritto nel suo codice non solo sociale ma anche genetico, in quel suo essere "nato senza piangere", come amava ricordare sua madre. Anche il rabbioso conflitto con il padre disoccupato, alimentato paradossalmente più da somiglianze che da divergenze di carattere, si tramuta in segnale di una disperante, vischiosa inibizione, negata ad ogni via d'uscita, e destinata, in ultima analisi, a mantenere il protagonista al di qua di una consapevolezza di se stesso e del suo genitore [...] ²⁹⁰.

Il conflitto fra padre e figlio potrebbe quindi essere letto dall'ottica di un pessimismo che accomuna tutti e i due personaggi: il padre che nel figlio si rivede nella stessa disperata impotenza, quel padre che inganna la noia del suo forzato ozio rendendosi «operoso uomo di casa» dopo essere ormai divenuto un numero assai alto nella massa dei disoccupati che s'accalca nella Camera del Lavoro. Il padre di Cummeo è un altro personaggio reano che cerca una redenzione dalle proprie misere condizioni, tramite un *escamotage* qualsiasi, anche il tradimento della moglie, che per lui non è altro che un premio per la sua lunga esistenza di lavoratore e di padre di famiglia mai promosso, rimasto un tempo turbato dall'avventura affascinante di un desiderio insopprimibile, dalla possibilità di

²⁹⁰ Carbone Annalisa, *Una bildung plebea? Quel che vide Cummeo di Domenico Rea*, in AA. VV., *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, ETS, Pisa-Firenze, 2007, p. 425.

percepire la vita come gioco e brama attraverso un'effimera ma intensa relazione extraconiugale.

E questa spensieratezza di lei [Clelia, l'amante] lo affascinava, perché gli serviva da distrazione e perché gli faceva credere d'essere uscito dalla paura di lavorare sempre senza un premio.²⁹¹

Per quanto riguarda Cummeo invece, egli tenta di opporsi al suo destino spietato di miseria e di povertà, inizialmente in un modo molto attivo ed assiduo, evitando di chiedere aiuto a nessuno («Cummeo rinunciò ad andare la domenica ai bagni a Vietri. Rinunciò al cinema. Non comprò una gassosa. Fece casa e fabbrica. Non dormì per giorni e per notti. Pensava al prossimo inverno. Si sarebbe fatto il cappotto, l'abito, le scarpe nere lucide, una vera camicia, [...]»²⁹²): va quindi a lavorare con i contadini, ma i pochi soldi guadagnati con dei lavori saltuari vengono subito requisiti dal genitore. In seguito Cummeo, per redenzione, va a lavorare alla fabbrica dei pomodori. Un'estate, a prezzo di sforzi indicibili, il giovane riesce a racimolare un bel po' di soldi con del lavoro straordinario, soldi che, ingannato dalle false apparenze di quella società, spende per l'acquisto di un lussuoso abito da signore, con cui «sarebbe potuto uscire dal casale, sarebbe andato anche lui al Corso, al Bar Oriente, il più bello di Nofi, senza essere giudicato come un cane, ma mescolato tra la gente per bene»²⁹³. Quell'abito diventa la sua rivincita, il suo riscatto, la sua illusione e, rapidamente, la sua condanna. La sua è una rivolta inesorabilmente fallimentare poiché si tratta di un gesto puramente formale di ribellione che non intacca il reale, ma anzi ne è travolto; che, quindi, si rivela inutile dal momento che i familiari glielo rinfacciano per sempre.

[...] la nuova performance non può spingersi oltre una gestualità assolutamente esteriore, velleitaria, inadeguata a produrre una reale distinzione di Cummeo rispetto alla depressione economica e morale della comunità degli altri pezzenti.²⁹⁴

Considerando quel comune pessimismo di cui si è appena parlato, non sarebbe strano che ora sia proprio il padre a trasmettere al giovane un senso di

²⁹¹ Rea Domenico, *Quel che vide Cummeo*, cit., p. 48.

²⁹² Ivi, p. 58.

²⁹³ Ivi, p. 59.

²⁹⁴ Carbone Annalisa, *Una bildung plebea? Quel che vide Cummeo di Domenico Rea*, cit., p. 425.

colpa, costringendolo a rimettersi i suoi vecchi stracci, dal momento che «L'abito di Cummeo era una stonatura in quella camera semibuia, spenta, fredda, occupata da sette luridi fantasmi [...]».²⁹⁵

Inoltre è stato accolto dalla gente del Bar Oriente con una fredda ed ostile antipatia per quel suo abito degno di un figlio d'industriale.

Cummeo non si arrende alla forza misteriosa di un destino macabro, e continua a pensare di ribellarsi. Il secondo tentativo di rivolta consiste nella visita di leva grazie alla quale potrebbe ottenere un'occupazione che gli permetterebbe di abbandonare il paese e di rifarsi altrove una vita. La speranza di una sua eventuale partenza come soldato, ormai considerata l'ultima possibilità di sopravvivenza per tutta la famiglia, viene presto dissolta.

Nessuno altro giovane si mise in cammino per la visita ugualmente odoroso di dentro e di fuori. Ma quando si dovette spogliare tra tutti quei giovani: contadini e operai, amici e sconosciuti, signori e pezzenti, vedendo gli altri, che forse non si erano lavati, ma avevano sulle gambe, sulle braccia e sul petto carne, muscoli e peli, si scoraggiò. Fece la sua operazione appartatamente. Ma nudo che fu, quelli cominciarono: "Dove vuoi andare?"

"Và che hai sbagliato palazzo."

"Lo vedete Venerdì Santo?" Già sconfitto si preparò ad affrontare il capitano medico, che non perdette il tempo a prendergli le misure. La cassa toracica di Cummeo faceva impressione. In mezzo vi era un fosso. Cosce e gambe erano della stessa magrezza. Si vide tale e quale quanto potesse il digiuno.

"Le spalle ce l'hai" disse il medico, "e potresti formarti, ma per quest'anno non è cosa".

Dopo di che Cummeo divenne una figura secondaria. (...)

La madre se lo pianse sola il corpo del figlio, che non lo disse a Lucia per non farsi deridere.²⁹⁶

È a questo punto del racconto che comincia la degradazione morale di Cummeo, che ormai non tenterà più di scontrarsi con la realtà assai crudele della propria miseria, anzi di raggirarla e di mascherarla. Solo, disperato, abbandonato da tutti, disoccupato, senza speranze, anche dopo aver fallito nel trovare un lavoro presso il genitore del suo ex-compagno di classe Balestra, Cummeo si illude di trovare nel Bar Oriente un'oasi di pace e di abbondanza, mentre in realtà egli a

²⁹⁵ Rea Domenico, *Quel che vide Cummeo*, cit., p. 60.

²⁹⁶ Ivi, p. 68.

poco a poco comincia a marcire ed a perdersi in modo forse ineluttabile in quel bar, tra gente fallita e moralmente miserabile, fra disoccupati e fannulloni. In lui rimane tuttavia una traccia di quella dignità plebea che avrebbe voluto mantenere: sarebbe andato a chiedere aiuto al suo ex-compagno di scuola, Balestra, mostrandogli le sue misere condizioni; avrebbe chiesto l'elemosina per racimolare i soldi necessari per i documenti della visita di leva; sarebbe andato a mangiare al convento dei monaci mettendosi pure in fila insieme agli altri pezzenti; avrebbe accettato il pane che sua sorella mandava a casa loro, ma quella traccia di dignità lo impediva. La parabola in negativo di Cummeo continua tuttavia il suo corso: ridotto alla fame con l'acutizzarsi della miseria, egli, tralasciando ormai di preoccuparsi di quella traccia di dignità, cerca soccorso presso la sorella Giovanna che fin da piccola è divenuta la protetta della signora Sberi:

Pensò di gettarsi ai piedi della signora, chiedendole la grazia di fargli fare qualche cosa.

Ritornava a promettersi che non sarebbe mai salito su nelle camere, che avrebbe dormito nella stalla e fatto esattamente quanto gli sarebbe stato consigliato e ordinato.²⁹⁷

Accolto nella lussuosa abitazione della ricca donna, sfamato e rivestito, egli in un primo momento, illudendosi di poter riallacciare un rapporto con quella sorella che lui non ha mai ritenuto tale, crede anche di aver trovato finalmente un'occupazione. In questo contesto di degradazione morale del protagonista, farebbero da conferma esteriore le parole di Serafina, la vecchia serva della signora Sberi:

“Figlio mio, hai fatto bene. Se fai il fesso in questa casa, se non vedi e se non senti, hai trovato la tua miniera ... Di un ragazzo servizievole c'era bisogno. [...]”²⁹⁸

In questo nuovo ambiente non plebeo, con l'incontro dell'altra metà del mondo, emerge più tragicamente l'ombra del fatalismo e della passività comportamentale.

Gli immediati benefici lo liberavano degli scrupoli. Il mondo gli sembrava semplice e accettabile. [...] Poteva dunque ritornare alla vita. Lo considerava un soggiorno forzoso e in cui si sarebbe reso utile. All'indomani accettò di andare al bagno con la sorella, la signora e l'altra signorina, insieme ai due giovanotti dell'altro giorno. [...] Cummeo

²⁹⁷ Ivi, p. 79.

²⁹⁸ Ivi, p. 81.

dovette fingere di gradire quelle attenzioni. Doveva fingere di non vedere che Giovanna si accarezzava col giovane [...].²⁹⁹

Sulla spiaggia con la sorella e i due giovani clienti della casa Sberi, Cummeo tenta inizialmente di adeguarsi e di accontentarsi a scapito della propria dignità, pur di liberarsi dal pensiero di dover ritornare nel «fetore del basso», finché non incontri i vecchi amici del cortile, fra cui Lucia, la sua ex-amica; e, venuto a sapere che Lucia si sarebbe unita con un altro ragazzo, povero fetente uguale a lei, e dopo aver capito che loro tentavano il più possibile di evitarlo, Cummeo si accerta di quello che già da un po' temeva: casa Sberi è un bordello e sua sorella una prostituta d'alto bordo.

Vide crollati tutti i suoi calcoli di ieri, di quando era andato a comprare le sigarette e capì fino in fondo il peso amaro di ogni cucchiata di gelato, l'unico gelato, che si era mangiato il giorno prima tra i tavolini del Bar Oriente. Fu proprio allora che si era sentito, nello stesso momento che faceva progetti per l'avvenire, più solo che mai, più trascurato e abbandonato.³⁰⁰

Dopo aver toccato il fondo della vergogna e della disperazione e davanti alla possibilità di una vita facile sì, ma come ruffiano della propria sorella, Cummeo ritrova la propria dignità di uomo rifiutando i vergognosi compromessi che gli sono proposti, schiaffeggia Giovanna sorpresa in flagrante, la lascia lì per terra sulla sabbia³⁰¹, e torna al suo casale. Ecco che improvvisamente emerge di nuovo nel racconto reano quella meravigliosa serie di rapporti umani fra i plebei. Tramite la solidarietà plebea, la solitudine che ha schiacciato Cummeo per tutto il racconto si leva e scompare: è con l'elogio dei vecchi compagni e della loro rinsaldata amicizia che Cummeo sente di aver raggiunto un riscatto (anche se è inaspettato) per la propria dignità, è con il ritrovarsi nel cortile che egli si sente già salvo, è in quei luoghi noti e casalinghi che egli ha l'impressione di rientrare prima che nella sua terra dentro se stesso e di esservi accolto con premura e affettuosità; è tra quella case e pietre, tra quelle facce e quei nomi che egli può riprendere coraggio.

²⁹⁹ Ivi, p. 87.

³⁰⁰ Ivi, p. 89.

³⁰¹ N.B. Anche Giovanna, la sorella di Cummeo, è cosciente della sua scelta di rimanere in casa Sberi, pur di cercare un riscatto dall'eventualità di tornare a vivere nel lurido basso; ma, abbandonata, e, in fondo, sconfitta, finirà, dal momento che fa corrispondere il riscatto ad un semplice elevamento sociale, al costo della propria prostituzione fisica.

Ma entrato che fu nel casale, vide la gente farsi sugli usci per salutarlo e, messo piede nella cortina, trovò altra gente ancora accorsa a vedere com'era la faccia di quel giovane fattosi improvvisamente uomo. Le notizie della cose accadute a Vietri erano giunte prima di lui nel casale. Erano nell'aria della sera come un simbolo di festa. Cummeo adocchiò subito la porta di casa sua. Era socchiusa. Vi entrò dando la buonasera. Il padre e la madre erano già a letto. E il padre, per la prima volta in vita sua, ricambiò il saluto al figlio.³⁰²

Infine, a letto, con la madre che piange, e non si può dire se pianga per Giovanna o per l'avvenuta pace dei suoi due uomini, che sembrano finalmente aver trovato un lavoro, Cummeo pensa che era a casa e che era contento di starci.

Riepilogando, si potrebbe dire che quegli schiaffi di Cummeo alla sorella non possano cambiare nulla della miseria economica dei suoi, e in effetti la *redenzione* è legata al ritrovamento della propria dignità umana: qui il riscatto si realizza esclusivamente su un piano morale, ed è l'unica forma di salvezza consentita dall'autore alle sue creature tuttavia sprofondate in un immobilismo senza sbocchi, in un'eterna condanna quasi paga di sé.

La scoperta della vera attività della sorella, coinvolta in un giro di prostituzione, rappresenta per Cummeo l'approdo ad una maturità che non concede sogni e la sua reazione [...] gli consente il reinserimento nella comunità, che viene ora a profilarsi come cerchio protettivo, lembo familiare di fronte alle insidie dell'esterno [...] Ed è, secondo una tecnica tenace di scoperte, il rientro nel circuito consolante del quotidiano.³⁰³

Con *Quel che vide Cummeo*, quindi, nel confronto diretto con quell'altra metà del mondo, fino a quel momento sognata ed immaginata ma mai toccata concretamente, il protagonista plebeo ha finalmente potuto agire, reagire ed affermare la propria dignità. E con questo gesto di Cummeo si giunge al culmine della parabola del riscatto nell'opera di Rea: oltre questo gesto si apre l'orizzonte della piena presa di coscienza, dell'unione consapevole di persone offese e bramosi di giustizia. Inoltre alla fine del racconto, viene indicata quella civiltà plebea, la cui base prevede che la disonestà è cosa diversa dalla miseria, perché si può vivere con i disagi, ma con un codice d'onore che non appartiene ad abitudini

³⁰² Ivi, p. 95.

³⁰³ Amoroso Giuseppe, *Domenico Rea*, in AA. VV., *Letteratura italiana contemporanea*, diretta da Mariani Gaetano e Petrucciani Mario, Lucarini, Roma, 1987, p. 591.

o ad una sorta di mafia morale, bensì alla coscienza dell'uomo. L'effettività della propria personalità finalmente raggiunta, Cummeo la verifica subito nel consenso al suo gesto che gli viene dalla gente.

[...] alla fine è proprio la presenza degli amici a confermare la partecipazione della società che per Rea è la massa plebea la quale fa sempre da sfondo alla sua ideologia, di fronte alla quale il gesto dello schiaffeggiamento non solo assume un significato catartico per Cummeo, ma svolge il proprio ruolo anche in funzione dell'ambiente, per il quale il gesto appare come una riconsacrazione di verginità per l'onta, subito ma comunque lavata col gesto esteriore e formale.³⁰⁴

La presa di coscienza della realtà fatta di miseria e d'indigenza da parte del personaggio plebeo di Rea, viene man mano raggiunta: dall'istintività animale della ribellione di Caprioni nel *Ritratto*, attraverso le individualistiche illusioni di Cummeo, si è giunti al ritrovarsi, all'interno di quella meravigliosa rete di rapporti umani di solidarietà e di comprensione che la concezione fatalistica della vita ha generato, di persone amiche e coscienti.

È la rivolta della parte "bassa", del fronte plebeo che vuole agitarsi sulla scena, non in nome di impossibili miti palingenetici, non per portare un messaggio di pretesa sanità naturale (come vorrebbe un'interpretazione romantica alla Rousseau: presso il popolo è la salute), ma per mostrare senza pudore e senza speranza di riscatto le proprie miserie: l'inferno della fame è inferno e basta, inutile ricamarci sopra. [...]

Più intimamente, diciamo che saranno ora i plebei, i poveri a voler prendere in mano la loro tematica: non che sperino di trovare uno sbocco, una via di scampo da essa; mossi al contrario da una sostanziale disperazione. Ma per lo meno si arrogano il diritto di giocarla come meglio loro aggrada, questa casistica che reca in filigrana la loro stessa sorte, di consumarla con sublime sprezzo, come per un denso spettacolo e teatro eretto a uso personale.³⁰⁵

Nel racconto intitolato *La spedizione*, Rea abbraccia il tema dell'emigrazione e il protagonista è lo stesso autore che narra le vicende di alcuni suoi familiari: quella della madre, dei nonni materni e di alcuni zii in specie di suo zio Ismaele, il quale, sposatosi a Napoli ed emigrato subito in Brasile in cerca di migliore fortuna, morirà in spedizione nella foresta amazzonica prima che la famiglia lo

³⁰⁴ Piancastelli Corrado, *Domenico Rea. Il Castoro*, cit., p. 73.

³⁰⁵ Barilli Renato, *Occhio nuovo sul meridione. I Racconti di Domenico Rea*, *Corriere della Sera*, 28 febbraio 1965.

raggiunga. In un contesto di piccole gioie, di dolorose inquietudini, di illusioni e di lunghe e vane attese, è predominante un'atmosfera di fatalismo e di rassegnazione al triste destino. Una storia comune: un breve matrimonio felice, poi il viaggio in terre lontane in attesa di diventare economicamente capace di chiamare a sé e di mantenere dignitosamente la famiglia ed infine il silenzio di anni interrotto solo dal saltuario invio di somme di denaro. Tutto si svolge in silenzio, tutto si fonde, avvenimenti e narrazione, in una comune atmosfera di tristezza e di sofferenza che ottimamente s'adatta al tema del distacco.

Tutto ora era andato perduto per la nonna: ogni speranza di vendetta, ogni fiammeggiante sogno di vittoria. L'annuncio che zio Luigi non sarebbe più tornato, e non sarebbe più ritornato con la fatidica nave era l'estrema curva del fato, dal quale si era salvato non mia nonna, ma un corpo stanco di soffrire, in attesa che lo portassero dalla poltrona al letto dal letto alla poltrona; di quei corpi che muoiono da soli [...] ³⁰⁶.

Nella breve storia di *Madre e figlia*, notiamo anche la presenza del tentativo d'evadere dalla povertà e dai debiti e di salvarsi dalla miseria, andando a cercare un lavoro in altre città, al costo del permanente distacco dai familiari e della perdita dell'affettuosità dei figli.

[...] Genova, in quella grande città che era stata tanto buona da dare lavoro a suo marito, un marittimo; e grazie a quel lavoro, nel basso era entrata la luce elettrica, la radio, un po' di biancheria, di scarpe, camicette, magliette, calzini e mutande per tutti. ³⁰⁷

Nel *Ritratto di maggio* e nel racconto *Quel che vide Cummeo*, abbiamo visto come all'interno di quell'universo di rapporti umani cementati dal fatalismo, il personaggio plebeo, nel bene e nel male, non si trova mai solo: la solitudine e la perdita della dignità umana sono la terribile condanna di tutti coloro che tenteranno un riscatto dalla propria condizione umana rinnegando le comuni origini popolane. Il primo esemplare di questi dannati è stato raffigurato nel personaggio di Giovanna, sorella di Cummeo, la quale, s'è detto, pur di lasciare la tana dove è nata, si trasferisce nella casa-bordello della Sberi. Il secondo esemplare lo incontriamo nel racconto intitolato *Gli oggetti d'oro*, in cui ci

³⁰⁶ Rea Domenico, *Quel che vide Cummeo*, cit., p. 129.

³⁰⁷ Ivi, p. 152.

spostiamo dal mondo plebeo a quello di una borghesia arrivista e volgare, tutta apparenza ed estro. Il nobile decaduto Zamprollo si reca a Napoli dal suo paesino per vendere gli ultimi oggetti d'oro rimastigli. In città incontra Ciccini, ex-compagno di classe, da sempre arrivista e desideroso d'elevarsi socialmente a qualsiasi prezzo. E, dai segni esteriori e formali, pare che l'uomo abbia raggiunto un certo grado di ricchezza: l'automobile, l'appartamento di lusso, la cameriera, le amicizie importanti. Ma a poco a poco emergerà l'altro volto di quest'apparenza ingannevole: i debiti, le cambiali, i compromessi meschini e ripugnanti. Per di più Rea mette questa perdita di dignità a confronto con il mantenimento di essa malgrado la decadenza economica: Zamprollo, decaduto ma sempre nobile e dignitoso nei gesti e nel comportamento, vince all'improvviso una grande somma al gioco, e torna soddisfatto al suo mondo campagnolo. Ciccini, anche fra i propri familiari, si ritrova solo, affondato nella volgarità di una vita fatta di sole apparenze:

Poteva anche essere vero che Zamprollo fosse venuto a Napoli per vendere oro. E che valore aveva? Restava un uomo degno e semplice, che nemmeno la cattiva sorte aveva saputo piegare. Nascosto dietro uno scialbo sorriso, illuminato il volto sinistramente dalle chiazze rossastre del vino, Ciccini osservava per la prima volta come persone estranee le figlie, così diverse dalle giovani mansuete e tenaci tra le quali era stato allevato. Sentiva risorgere l'antico nebbioso rancore contro sua moglie, con la quale si sentiva ancora un estraneo e che avrebbe certamente disprezzato il suo stato d'animo, tacciandolo per un povero e nostalgico cafone.³⁰⁸

L'idea del fatalismo raggiunge l'auge in *Una vampata di rossore*, dove un'inevitabilità pesa sulla pagina, giacché la morte di Rita - e il conseguente disfacimento della famiglia Rigo - si rivela sempre più perentoria, sempre più fatale. Il fatalismo e la miseria si fondono insieme e gli eventi s'intrecciano con i pensieri dei personaggi tanto che non riusciamo più a distinguere se prima ci fosse la miseria che ha causato quella prospettiva di amara rassegnazione, o, al contrario, i personaggi fossero già così fatalisti da non poter ribellarsi alle proprie condizioni e da cadere dunque vittime della più cieca miseria. Le varie storie del primo romanzo di Rea presentano nuove dimensioni della già approfondita ottica

³⁰⁸ Ivi, p. 180.

reana sull'ineluttabilità del destino della plebe, la quale è raffigurata innanzitutto nel personaggio di Assuero Rigo.

Percorrendo i lontani ricordi, Assuero ci presenta un mondo già incontrato tante volte nei racconti di Rea, dove regna una miseria cieca e senza speranza. Lo scrittore ce l'ha finora presentato visto dall'interno, con gli occhi, per esempio, di Cummeo, cioè di chi resta e cerca probabilmente un riscatto nel lavoro; viene visto ora con gli occhi di chi se ne va, di chi si tira fuori dalla tana, al prezzo però della propria prostituzione.

Assuero era stato sempre circondato dai debiti. Era vissuto, non tra un debito e l'altro, ma come un uomo sperduto nel deserto, che si trascina da un miraggio all'altro nella vana speranza di trovare un'oasi e infine sospirare e riposare.³⁰⁹

Assuero è sempre vissuto con il vano tentativo di fuggire alla miseria che schiacciava tutti i suoi parenti e perciò, al contrario di tutti loro, non si è arreso e ha cercato di migliorarsi. Tuttavia si sentiva incapace di superare il suo futuro predestinato e non si meravigliava nemmeno di tutto ciò che gli accadeva, dal momento che, per tutta la vita, avvertiva che c'era «[...] qualche cosa di greve, come un'invisibile palla di piombo, simile a quelle che lui aveva visto tante volte legate alle caviglie dei carcerati, legata al suo corpo, che aveva invano tentato tanti gloriosi voli, che, alla fine, la palla riusciva a rimmetterlo a terra, all'origine, nella zona pericolosa della Nofi-animale [...]»³¹⁰. Contro questo macabro destino Assuero oppone tanti tentativi-illusioni di fuga, i quali, risultando tuttavia esteriori e formali, finiscono tutti per fallire e per confermare «in pieno la sconfitta del principio spirituale ad opera del principio materiale dell'esistenza, del denaro e del benessere»³¹¹.

Assuero Rigo, vecchio carabiniere a riposo, ha vissuto tutta la vita inseguendo il sogno di sottrarsi all'incubo di una miseria, a cui la sua miserabile origine contadina lo avrebbe quasi fatalmente designato. Ma la via che egli ha scelto non è quella del lavoro

³⁰⁹ Rea Domenico, *Una vampata di rossore*, cit., p. 29.

³¹⁰ Ivi, p. 58.

³¹¹ Prina Serena, *Invito alla lettura di Domenico Rea*, cit., p. 97-8.

né quella di intraprese poco oneste: troppo superbo per affrontare la prima, troppo vile per affrontare la seconda. [...] ³¹²

Il primo tentativo di salvezza dalla miseria è stato l'essersi arruolato nell'arma dei carabinieri, tramite cui è stato mandato a Roma, a Firenze e a Pisa, ed ha imparato di conseguenza a parlare l'italiano, e a «far crollare sulle rocce del suo petto le più belle capigliature femminili dell'Italia centrale» ³¹³. Tuttavia il suo è stato sempre «un mondo in cui c'è spazio solo per il godimento, di tanto in tanto, di un inatteso e fuggevole attimo di gioia e di felicità» ³¹⁴ e così, cercando continuamente un'occupazione migliore pur meno faticosa, decide di trasferirsi a Melito, dove si scontra invece con un brigadiere invidioso della sua bellezza e della sua raffinatezza, e lo si fa quindi nemico. La seconda illusione di Assuero consiste nel matrimonio con Maria Pezzala, figlia di un ricco avvocato e levatrice occasionale per il parentado, la quale, convinta dal marito rimasto disoccupato, inizia ad esercitare ufficialmente questo lavoro. In una parte del romanzo, però, sembra che Assuero, per giustificarsi, racconti tutta la sua vita a Rita, seconda moglie ormai moribonda, dicendo che è stato il destino e non la sua inerzia a farlo diventare quello che è.

Non era sua intenzione far lavorare Maria. Fu la violenza della storia a imporre certe vergogne che, di primo acchito, si presentarono sotto un altro nome. ³¹⁵

Il caso lo porta allora a sposare un'ostetrica, del cui lavoro egli vivrà. Mortagli questa prima moglie, sposa, questa volta con piena coscienza, una seconda ostetrica, Rita, a cui egli farà da amministratore. Tutti gli rinfacciano, in effetti, il fatto di essersi da sempre lasciato mantenere dalla moglie, ma lui, cosciente sì d'essere un uomo finito senza Rita, non ritiene se stesso sfruttatore della moglie *mamma*: gli sembra naturale vivere così e non si sente nemmeno in colpa, perché ama la moglie veramente, non esageratamente, forse non passionalmente, ma è certo che si sente legato a lei per qualcosa al di sopra del

³¹² Asor Rosa Alberto, *Una vampata di rossore*, Avanti, Milano, 28 sett. 1959.

³¹³ Rea Domenico, *Una vampata di rossore*, cit., p. 46.

³¹⁴ Anastasio Lucia, *Domenico Rea e il problema critico dei rapporti col neorealismo*, cit., p. 82.

³¹⁵ Rea Domenico, *Una vampata di rossore*, cit., p. 54.

mero interesse. Nonostante ciò, la vampata di rossore, che infiamma il viso di Assuero, il marito che vive come un parassita, mungendo dal lavoro della moglie, ha la forza bruciante della realtà percepita sull'ineluttabilità del destino di Rita. Con il rossore, sul viso di Assuero, sale la vergogna, sia pure per un attimo. La sua è una vita inventata, riempita di falsi ed inesistenti valori, di recite intorno al ruolo di marito e capofamiglia, di debolezze e di vigliaccheria.

Accade così che Assuero, di estrazione poverissima, mal si rassegni, o non si rassegni affatto all'ineluttabilità del destino che vuole togliergli la consorte. Egli si aggrappa, contro ogni evidenza delle cose, a tutte le speranze, crede all'incredibile, pensa che il terribile morbo sia addirittura un innocuo e passeggero mal di pancia e lo vuol far credere agli altri. [...] ³¹⁶

Fra i vari miraggi di quest'uomo meridionale, Assuero, oltre a pensare che la feroce malattia della propria consorte sia un semplice e passeggero mal di pancia curabile con una buona alimentazione, altrove, pienamente accerchiato dai disagi e dai debiti, spera ad un altro sogno irrealizzabile, cioè ad una ricchezza piovuta dal cielo, tramite l'inganno del lotto.

E con la borsa della spesa nella mano entrò nel banco e disse all'uomo di fargli una giocata di mille lire sulla ruota di Napoli e dettò i numeri in uno stato d'animo rapito e religioso, di chi compie un atto incomprensibile ai profani. Ora si sentiva meglio. Buono o cattivo il futuro, mai nei suoi anni passati aveva trovato, come diamanti preziosissimi, cinque numeri perfetti. ³¹⁷

In questa figura di Assuero è presente anche quel vano tentativo di riscatto anche tramite il pensiero o l'immaginazione, espediente già incontrato in diversi racconti precedenti. Entrato nel Banco del Lotto, Assuero si illude di vincere e si trascina ad immaginarsi cosa fare con i soldi vinti: «[...] senti il bisogno di andare subito a casa, per raccogliersi e pensare per bene, con ordine e precisione alle cose moltissime che avrebbe dovuto fare allo scattare della quaterna sulla ruota di Napoli» ³¹⁸.

³¹⁶ Grillandi Massimo, *Una vampata di rossore*, *Cynthia*, cit., p. 19.

³¹⁷ Rea Domenico, *Una vampata di rossore*, cit., pp. 209-210.

³¹⁸ *Ibidem*.

Abbiamo già visto (con Giovanna e con Ciccini) come rimane solo ed abbandonato ogni personaggio plebeo che tenta un riscatto dalla propria miseria attraverso la negazione della propria origine, ma il maggior caso viene presentato nella figura di questo Assuero. Con tutti questi sogni irrealizzabili, con tutti questi miraggi, Assuero, in tutta la sua forsennata fuga dal tugurio dell'infanzia, finisce per trovarsi sempre da solo, finché un giorno si litiga con un negoziante per futili motivi per i quali questi finisce per affibbiare ad Assuero l'epiteto che tutti più o meno consapevolmente gli hanno ormai destinato, ma mai l'hanno così pubblicamente dichiarato: «“Se muore la moglie fa la fine del topo.”³¹⁹»

[...] dal beccaiò s'era visto perduto. Nessuno aveva pronunciato una parola in suo favore e c'era gente amica: che lui almeno aveva sempre ritenuta tale; che in un caso simile capitato a loro lui avrebbe difeso.³²⁰

Risulta che la condanna di Assuero alla sofferenza e alla solitudine nasce dal disprezzo con il quale l'uomo ha tentato d'allontanare in un mondo remoto e infamante il tugurio, e insieme ad esso però quella fitta e meravigliosa rete di rapporti umani che intorno al tugurio s'intrecciava. Nella sua lotta contro il mondo regnata dall'ossessione per il denaro, Assuero non ha saputo fare altro che ripiegarsi sulla propria individualità.

Assuero non è tuttavia l'unico personaggio del romanzo da condannare alla solitudine e alla sofferenza totale dovute al suo assoluto egoismo e alla sua orribile ossessione per il denaro. Tutti si portano dentro una loro vampata di rossore ed una certa vergogna; giacché hanno sempre avuto un'illusione, un sogno irrealizzabile a cui hanno sacrificato continuamente la possibilità di vivere e di agire, rassegnandosi ad un'esistenza basata fondamentalmente su piaceri temporanei e su apparenze ingannevoli.

Maria, raffigurazione dell'immagine della donna dolente, sola e straziata da un sentimento tormentoso e raramente venato di gioia, è assoggettata al desiderio di un amore, puro sì, ma anche rispondente a certi canoni sociali ed estetici che la paralizzano.

³¹⁹ Ivi, p. 208.

³²⁰ *Ibidem*.

Maria restò. Dove? Là dietro: tra i panni da lavare e la cucina da rifare; tra le camicie del “lion” e le mutande lunghe del padre. [...] Maria si avvide assai tardi del suo “essere restato” [...]. Lei non si era accorta che quelli della sua razza da una decina di anni avevano alzato la testa al di là da ogni origine e non intendevano più abbassarla. Non si era accorta che il restare dove si era nati non era un atto di mite misura, ma una vergognosa vigliaccheria. [...] A questo fato si era rassegnata.³²¹

Maria, pur sospettando la verità del Salernitano e pensando solamente alle dolci parole di lui, non vuole pensare a niente altro che ad una giustificazione dei vari cambiamenti del loro rapporto affettivo e ricorre infine ad un autoinganno per continuare ad avere quest’amore assai desiderato.

Le prime volte Maria sborsò il denaro con entusiasmo come fanno le donne. Aveva trovato legittimo il cambiamento dell’auto e logico il periodo, data la domestica baruffa, di relativa povertà [del Salernitano]. [...] Viveva il periodo più bello della sua vita, specialmente nelle notti insonni, e ovunque spingeva il suo sguardo finiva per giustificare e rendere chiaro e onesto qualsiasi atto che sapeva di equivoco.³²²

Tormentata dal suo desiderio di una vita ideale fatta di amore e di sacrificio, Maria si accorge infine dell’impossibilità di questo suo sogno-illusione e dell’ineluttabilità di un destino che non lascia nessun scampo.

[...] invano cercava un posto pulito dove dietro ad ogni parola non vi fosse una corrispondente parola falsa e dietro ad ogni stretta di mano per un patto non vi fosse un’altra stretta di mano per un altro patto falso e dietro ad ogni amore, dietro ad ogni donna, non vi fosse solo il sudore di un uomo scomposto.³²³

Malgrado la sua gentilezza e la sua delicatezza, Maria, in mezzo ad un’esistenza piena di falsità e di inganni in cui vengono sempre a mancare gli affetti ed i veri sentimenti e quindi simile ad una foresta, si perde e si delude. Va ricordato però che il destino le presenta finalmente una via di salvezza che viene presto persa. Nonostante il comportamento reticente di quel Salernitano si sia rivelato una vera delusione, Maria continua ad aspettare il perfetto cavaliere piuttosto che accettare di sposarsi con Scida, figlio di una famiglia di mendicanti,

³²¹ Ivi, p. 100-101.

³²² Ivi, p. 118.

³²³ Ivi, pp. 121-2.

ma ormai un ottimo partito, da quando ha fatto fortuna come meccanico in Algeria.

Un altro personaggio che si rassegna fatalisticamente al proprio destino di miseria e di corruzione morale è Beppe. Il figlio di Assuero Rigo è un giovane che non riesce ad avere una vita propria, avendo basato la propria esistenza sulla concorrenza formale di uomini ricchi e potenti o sulle immagini fantastiche e avventurose dei libri. Beppe pensa solamente al proprio aspetto e alla propria eleganza per poter essere concorrenziale con i propri amici figli dei ricchi del paese e rimanda continuamente gli studi. Nonostante ciò, è sempre fiducioso, proprio come il padre, in una salvezza piovuta dal cielo, lasciandosi ormai immergere da un mare di inganni fuggevoli e delle illusioni di una nuova vita, di nuove donne e di nuove sensazioni.

E lui, nonostante il vuoto in cui viaggiava, tra il cumulo di rovine che lo stava circondando, si sentiva certo che, all'ultimo momento, qualchedo o qualcuno lo avrebbe salvato, un Arcangelo o un Diavolo, una donna o una incredibile lettera giunta da una qualsiasi parte del mondo, perché nulla può temere un venuto in questo mondo alle ore undici di una domenica di tarda primavera.³²⁴

Alla fine del romanzo Assuero si rende conto della sua amara disfatta solo in seguito alla lite con il macellaio, ma sarà soprattutto la morte di Rita che, spenta ogni illusione, lo pone per la prima volta al di fuori della sicurezza che per lui ha rappresentato il denaro e chi glielo procurava. Rea inventa però e di colpo la catarsi del menefreghista Beppe, tutto a un tratto scopertosi uomo, che salva, o pare salvare, il padre Assuero dall'assoluta disfatta. Il filo d'oro del suo destino non si spezza: sorge ancora uno che penserà e provvederà per lui, per questo vecchio bambino viziato, buono in fondo anche se egoista, da compatire anche se non da perdonare.

“Non piangere , non ti preoccupare, poi faremo un programma insieme. Noi siamo una buona razza di povera gente. Ora me ne sono convinto. È una mazzata tremenda, ma ci voleva. Bisognava giungere in faccia a questa verità.”³²⁵

³²⁴ Ivi, p. 146-7.

³²⁵ Ivi, p. 242.

Serena Prina, al riguardo della parabola del riscatto nell'opera di Rea, scrive che essa è paralizzata, e che il gesto dello schiaffeggiamento-presenza-di-coscienza di Cummeo ne rappresenta il momento culminante. Questo gesto della presa di coscienza della propria realtà è accaduto nel momento ideale ed utopistico giacché non ancora intaccato e corroso dalla storia, dal reale e dalla materia. Nel mondo popolano di Cummeo, essendo proprio quello che è, si può arrivare fino a quell'estremo punto, ma, volendo distaccarsi da quel mondo, si esce soli, controbilanciando il graduale elevamento sociale con la perdita della propria dignità oltre alla perdita di solidarietà e di calore umano.

Da un lato il ghetto, il vicolo, il cortile: dall'altro l'anonimato del benessere standard. Tra questi due mondi non esiste comunicazione: l'unione di Cummeo e dei suoi compagni resta un'unica luminosa possibilità forse annullata per sempre. Si delinea così l'amara visione del mondo dello scrittore, che dalla gioiosa vivacità spacca napoletana sembra approdare ad uno sconcolato pessimismo.³²⁶

A tale proposito, malgrado la tendenza alla parabola fatalista già sottolineata dello stesso scrittore, non si tratterebbe, secondo noi, di pessimismo da parte di Rea, anzi egli vorrebbe dire che questi suoi personaggi popolari avessero fallito il riscatto dalla miseria proprio perché avevano prediletto per un riscatto esteriore e formale, basato soprattutto sull'unica speranza di fuggire dal basso, e di andare a vivere fra i ricchi. Non hanno intrapreso la scelta di rimanere, non proprio fisicamente ma socialmente e psicologicamente e di tentare di migliorare il proprio ambiente. Si tratterebbe, secondo noi, di un implicito richiamo reano alla plebe di non rassegnarsi e di tentare di riscattarsi via il lavoro e via l'istruzione. Un altro personaggio importante ma meno inquadrato da Rea, sempre in *Una vampata di rossore*, Scida, è riuscito a farsi una vita altrove, con il suo assiduo lavoro, con la sua fatica, con il suo spatriarsi, però non ha mai negato le proprie origini plebee. Egli, figlio di ergastolano nato nella più nera miseria, emigra in Africa, diventa capofficina con abitazione confortevole e macchina alla porta, lui che è vissuto nei tuguri, affamato e con il complesso dei «signori» e

³²⁶ Prina Serena, *Invito alla lettura di Domenico Rea*, cit., p. 98.

rappresenta quindi uno dei pochi personaggi positivi; infatti cerca di uscire dalla miseria dandosi da fare e lavorando; mentre Assuero, che Enzo Golino contrappone al giovane come protagonista negativo, non esita a ricorrere ad espedienti, «tipici del repertorio meridionale», come il servizio dell'arma dei carabinieri o il matrimonio con una donna benestante che possa mantenerlo, per raggiungere una situazione di benessere economico.

Questa operazione di scavo nella storia si riduce a una ennesima regressione sterile, avvilita. Assuero Rigo e Filippo Scida sono i poli negativo e positivo dello scompenso dello scrittore: a guardarli quantitativamente, egli propende per quello negativo, cioè Assuero, mentre Scida è solo uno spiraglio [...] E questa è una delle prove che, proprio nel suo esponente più avanzato, la letteratura su Napoli, la città che è «la gran porta dell'Italia meridionale» e come tale interessata a una prospettiva meridionalistica, si muove ancora sui monotoni binari della passionalità profonda, del carnale sentimento di pietà, della sete di giustizia, soggiacendo, come ha notato Crovi, a una retribuzione alienazione culturale.³²⁷

Va sottolineato però che Rea, anche se in *Una vampata di rossore* ha scelto di focalizzare alcuni esemplari meridionali negativi e di assegnare meno spazio a quelli positivi, ha scelto anche di concludere il suo romanzo in maniera molto ottimistica e positiva. Bisogna tener conto che si tratta della conclusione di un libro in cui sono continuamente prevalsi la miseria, la malattia, l'egoismo, la corruzione morale, il disfacimento e la rassegnazione fatalistica, cioè una conclusione che, convenientemente, sarebbe dovuta essere anch'essa di disfacimento e di sconfitta. Volendo chiarire questa scelta ideologica di Rea, vorremmo riferirci alla parole di Manacorda:

La diagnosi della realtà che egli compie intende essere infatti lucidamente e drammaticamente cosciente e non ciecamente disperata. Egli sa bene che dovunque, e particolarmente nella società in cui vive e opera, la porzione di infelicità è assai maggiore di quella della felicità, che è più facile constatare l'assenza che non la presenza della ragione nei fatti umani: ma sa anche che, scavando al di sotto di una condizione che si pretende eterna, se ne ritrovano le motivazioni razionali e storiche e quindi i principi di un possibile discorso nuovo. Questo ci sembra debba essere il senso

³²⁷ Golino Enzo, *La Napoli di Rea e la retrocultura*, in AA. VV., *Letteratura italiana. Novecento. I Contemporanei*, ideazione e direzione di Gianni Grana, vol. VIII, Marzorati, Milano, 1979, p. 7309.

delle conclusioni di *Una vampata di rossore*, tanto più notevoli in quanto si registrano al termine di un testo da cui pareva dovesse uscire solo un messaggio di sfacelo e di sconfitta. Ed è un senso che si ricongiunge direttamente alle ricerche e alle conclusioni cui Rea era giunto o stava giungendo anche nella sua analisi, come saggista, della città di Napoli, dei suoi problemi e di alcune loro possibili soluzioni.³²⁸

³²⁸ Manacorda Giuliano, *Domenico Rea*, in *I contemporanei*, cit., p. 1297.

1.1.3- Napoli prima e dopo la guerra

Uno dei vari motivi frequenti nei racconti di Domenico Rea è la guerra e il suo effetto sulla società meridionale durante la seconda guerra mondiale e l'immediato dopoguerra. La guerra è infatti uno dei temi letterari più coinvolgenti ed appassionanti nelle letterature di tutti i tempi e in particolare in quelle del Novecento, vista la vicinanza cronologica che comporta ferite non ancora del tutto sanate. La guerra è una realtà che tristemente ci riguarda ancora. Non si può comunque dire che l'opera di Rea sia un racconto di guerra, giacché la guerra con i suoi terribili avvenimenti non ha costituito un tema fondamentale né il motivo conduttore della narrazione di nessun suo racconto. A tal proposito bisogna affermare che l'esperienza bellica vissuta da parte di qualsiasi scrittore che abbia voglia di narrare la guerra appaia quasi una condizione necessaria, ma comunque non sufficiente se non abbinata ad un'adeguata elaborazione formale, affinché si possa dare un'opera di valenza letteraria. Domenico Rea, infatti, pur non avendo partecipato da militare alla guerra, l'ha vissuta da cittadino in mezzo alla sua gente e ha quindi tentato di descriverla dall'altro lato del fronte, quello del popolo in disagio. Si nota che il tema della guerra nei racconti di Domenico Rea viene esposto gradualmente, ciò vuol dire che Rea all'inizio o non parla mai direttamente della guerra come catastrofe umanitaria, ma la ritiene come un fondamento della narrazione dal quale si avvia la storia dei protagonisti, o parla soltanto degli effetti economici e sociali di questa guerra i quali hanno colpito sia i ricchi che i poveri nel Sud d'Italia. La guerra è realisticamente rappresentata nei suoi effetti di disgregazione del tessuto civile e di corruzione fisica e morale.

La guerra rappresenta un momento decisivo nella vita letteraria di Rea, come in quella di tutti gli intellettuali a lui contemporanei. Egli appartiene comunque alla categoria di quegli autori che non sembrano legati indissolubilmente alla guerra. Nei loro romanzi la guerra è un sottofondo, un substrato in cui si muovono i personaggi che vivono una vita e delle vicende universali, non legate esclusivamente all'avvenimento storico. Ci sono quindi due modi di affrontare il tema della guerra: uno diretto, dal di dentro, dal fronte; l'altro dall'esterno, con una visione più ampia. Il risultato è lo stesso, quello di descrivere gli orrori che

l'uomo è stato in grado di fare; quello di tramandare alle generazioni future un monito a non ripetere gli stessi errori.

Sull'effetto della guerra e del dopoguerra sulla letteratura napoletana ossia meridionale nel secondo Novecento, Mario Stefanile scrive che una vera letteratura napoletana è assente fra le due guerre giacché i fili della tradizione letteraria sembrano allentati o addirittura spezzati in quel periodo: per quasi trent'anni mancò una continuità palese o almeno segreta, ed accadde una strana non-partecipazione alla vita letteraria italiana e più ancora europea. Le nuove generazioni, pur avendo ereditato un grande recente passato artistico, non potevano più accoglierne né l'esempio né il messaggio o la lezione: perché, volgendosi intorno, nella stessa loro città, sentivano un'irrimediabile frattura con le occasioni da essa promananti («questa letteratura che non si scioglie dall'obbedienza alle occasioni da cui è nata dalle quali nasce ancora e forse nascerà ancora domani, se fatti straordinari non accadranno a mutare profondamente ogni cosa»³²⁹).

Mentre Napoli assumeva nuove e più convulse e rapide esperienze nazionali ed europee le nuove generazioni in letteratura non avevano voce, fosse per mancanza d'autenticità di vocazione fosse pure per la dura presenza di imitatori di una letteratura che difendeva non più ragioni essenziali bensì appena il calco di quelle ragioni. Gli imitatori dei grandi scrittori furono moltissimi: e molti, negati all'arte, lontani dalla poesia, mentre i grandi si andavano spegnendo e mentre le loro voci suonavano via via più fioche si eressero monumentalmente a vigili custodi di un patrimonio che, infatti, non appartiene loro mai, né poteva loro appartenere.³³⁰

Dopo i primi anni del XX secolo che videro uno sviluppo nei vari settori di Napoli che cominciò a gareggiare con le maggiori città europee, la letteratura rimase rinchiusa in antiche posizioni che sarebbero apparse adatte prima del Novecento. La fine della prima guerra mondiale e il dopoguerra rappresentarono per Napoli anche e soprattutto una frattura sociale di straordinaria importanza. Nuovi esperimenti politici vollero anticipare per Napoli i tempi d'una evoluzione che sarebbe venuta dopo e liberamente: e la letteratura napoletana e in specie la

³²⁹ Stefanile Mario, *Labirinto napoletano*, ESI, Napoli, 1958, p. 16.

³³⁰ Ivi, pp. 3-4.

letteratura narrativa si trovò esaurita e senza voce libera per esprimersi, mancò un'esperienza più libera e il conformismo e l'opportunismo degli anni fra il '22 e il '43 contribuirono, in maniera forse decisiva, a far tacere sul nascere le voci nuove. E poi dove si levò qualche voce essa fu una voce d'opposizione, un accenno magari vago e insufficiente a quei fatti sociali fondamentali che in una città come Napoli hanno in ogni momento della sua storia condizionato la letteratura. La letteratura che nasce a Napoli o che comunque si riferisce ad ambienti o a personaggi napoletani non è mai una letteratura gratuita, di puro gioco intellettuale, di puro divertimento stilistico, di puro esperimento tecnico: perché essa invece nasce proprio come risposta ad una domanda precisa, icastica, come trasfigurazione in gran parte cosciente di una somma di dati sociali posti dallo stesso ambiente e dalle stesse creature. L'ansia di una conoscenza umana e sociale più intensa e più vera che accompagni la letteratura napoletana spiega proprio l'assenza dei trent'anni (1922-43) ma anche il successo della nuovissima letteratura successiva, in specie del decennio 1945-55.

A tal proposito vorremmo aggiungere che il periodo 1943-45 non fu decisivo soltanto per la letteratura o la cultura napoletana, anzi questo periodo rappresenta una svolta in tutti i settori della vita meridionale. Sul livello della politica, per esempio, dopo il 1945, si riesce a distinguere una destra, un centro, una sinistra, anche se non si dà una professata osservanza da parte dei protagonisti dei corrispondenti partiti. Come reazione o conseguenza a tale nuova situazione, qualsiasi opera di cultura o di poesia che risultasse tentar d'ignorare i nuovi valori politici ma anche umani creava tanti sospetti su chi ne era l'autore. Di conseguenza nella letteratura si poteva dire che questi valori che nell'uomo durante il fascismo erano presenti ma non manifestati, dopo il 1945 ebbero l'occasione libera di venir fuori, il che voleva dire che incominciò una «prova dell'uomo»³³¹, pubblica prova, che nel letterato, l'uomo non era morto, o non era morto del tutto. Ciò vuol dire che dopo 1945 la letteratura cercò strade davvero

³³¹ Vigorelli Giancarlo, *1945-1955. Perché continuiamo a scrivere*, *La Fiera Letteraria*, 15 maggio 1955.

opposte a quella degli ermetici: cercò la strada della «incarnazione», che vuol dire la strada della realtà.

Nel decennio 1945-55 tanti scrittori sottoposero ad una quasi totale revisione tutto di sé: idee, contenuti, tecniche e linguaggi, tanto che alcuni finirono in una completa contraddizione, ma in questo caso si trattò di salutari contraddizioni che permisero a quegli scrittori di liberarsi dai conformismi del ventennio fascista.

Secondo Rea³³², invece, il 1945 cambiò in un certo senso le direzioni degli scrittori meridionali, ma non cambiò le loro tendenze originali. Egli ritiene che quella data costituì una definitiva presa di coscienza che segnò il ritorno della letteratura italiana alle radici della propria tradizione popolare risorgimentale, ed i migliori scrittori meridionali si trovarono nelle condizioni di ricevere il messaggio meridionale che per loro era stato il messaggio di sempre. La guerra infatti eliminò le forme esistenzialistiche palesi o nascoste in ogni campo, dimostrando che la passione fosse l'unico segno inconfondibile del riconoscersi. Rea vede che, senza la guerra e il dopoguerra, alcuni dei maggiori scrittori meridionali del Novecento non avrebbero scritto certo le proprie grandi opere, ma nello stesso tempo afferma che, prima ancora di quella guerra, quegli stessi scrittori non aderirono mai, e non lo potevano farlo, alla prosa d'arte o all'ermetismo.

Già molto tempo prima del 1943 Alvaro aveva scritto *Gente in Aspromonte*, De Filippo *Natale in casa Cupiello*, Jovine *Signora Ava*, Bernari *Tre Operai*, Brancati *Don Giovanni in Sicilia*; cioè a dire codesti scrittori, anche se avessero voluto aderire alle tematiche imperanti in quel periodo, a costo di apparire limitati, provinciali e sordi alle correnti d'arte che furoreggiavano nei salotti dell'avanguardia europea, avevano una palla di piombo al piede che non permise mai loro, non dico altro, di scrivere solo due pagine del genere della letteratura memoriale, di cui, in quegli anni, si ebbero innumerevoli esempi.³³³

Non si doveva aspettare il 1945 perché scopriremmo noi a noi stessi, perché si scrivesse come si scrisse, perché si chiedesse ciò che ancora si chiede. Ma non si può neanche negare che quell'esplosione culturale convergente verso la riscoperta delle ragioni narrative in senso assoluto e fuori d'ogni moda, e che fu ben presto e per precise ragioni

³³² Cfr. Rea Domenico, *Il messaggio meridionale, Le ragioni narrative*, I, R. Pironti e Figli, Napoli, gennaio 1960, pp. 5-15.

³³³ Ivi, pp. 8-9.

con una punta di disprezzo – ora totale – chiamata neorealismo, ci venne incontro come l'amico che reca un aiuto, come l'uomo che ritrova uno stato di vigorosa innocenza e si arrende.³³⁴

Confrontando lo stile della *Figlia di Casimiro Clarus*, racconto del 1943, con quello delle opere successive, si può sostenere senza eccessive esagerazioni che la guerra cambiò molto dentro il giovane scrittore Rea e lui stesso confessa in un'intervista del 1983 che non sarebbe potuto essere al riparo dei momenti propellenti e cruciali rappresentati appunto dalla guerra.³³⁵ Fra il Rea della *Figlia di Casimiro Clarus* e il Rea delle opere successive possiamo distinguere un grande cambiamento, cambiamento che viene dichiarato dallo stesso Rea che, ripubblicando *Spaccanapoli*, pone in calce a quel racconto:

Questo, press'a poco, era il mio modo di scrivere intorno agli anni Quaranta. Poi, avvenne qualcosa, la guerra. L'Italia esplose; e sentii il bisogno di usare un sistema linguistico più aderente alla nuova realtà³³⁶.

Poche righe che attestano l'evidente presa di distanza dai moduli narrativi fin lì adottati, la perspicace adesione alla realtà vissuta e la volontà di avvicinarsi al nuovo orizzonte storico e sociale emergente dalla tragedia della guerra ed ai mutamenti da essa imposti alle forme comunicative dell'arte. La svolta di Rea è intimamente legata al bisogno di trasfigurare in letteratura le esperienze concrete, dolorose sofferte negli anni scanditi da quella tragedia e in quelli immediatamente successivi ad essa. Bisogna qui ricordare che Rea, prima ancora di scrivere *La figlia di Casimiro Clarus*, non era totalmente distaccato dagli affanni della propria società (e di nuovo si faccia riferimento al suo saggio *Il messaggio meridionale*), bensì ha fatto le sue esperienze per i vicoli di Napoli, una Napoli che portava ancora i segni della fame, della miseria, delle angosciose paure.

Filtrato dalla memoria quel mondo è giunto al cuore dello scrittore come da una incantata plaga di leggenda, senza tempo, e gli ha consentito di evadere dalla desertica

³³⁴ Ivi, p. 10.

³³⁵ Cfr., Fornaini Maurizio, *La necessità delle parole*, Intervista a Domenico Rea, *Inventario*, cit., p. 3.

³³⁶ Rea Domenico, nota a *La figlia di Casimiro Clarus*, in ID., *Spaccanapoli*, Rusconi, Milano, III ed., 1986, p. 40.

desolazione di una contemplazione semplicemente veristica, di creare un'atmosfera in cui realtà e mistero, oggettività e lirismo, si limitano a vicenda.³³⁷

Raffaele La Capria³³⁸ ha notato con molta sagacia che Rea, prima della guerra, nel racconto *La figlia di Casimiro Clarus*, sottomesso ad un gioco d'amore, vede l'aspetto della sua amante «come di persona sempre dietro un velo», un velo che in verità avviluppava l'immaginazione dello stesso Rea e che, con il dramma della guerra, cade come una benda dai suoi occhi e dalla sua fantasia facendolo vedere la nuova realtà nuda e cruda com'è.

Rea aveva quindi cominciato a scrivere racconti come *La figlia di Casimiro Clarus*, ben composti, letterari, con frasi cadenzate che parlavano liricamente di un amore fallito. Poi scoppiò la guerra. Un giovane Rea, avendo vissuto quelle tristi vicende che sapevano di morte e di miseria e che avevano sofferto tutta l'angoscia della tragica situazione bellica, non poteva rimanere insensibile dinanzi ad una tale presa di coscienza, non poteva non avvertire il fascino di una tradizione d'arte, autenticamente realistica e rivoluzionaria, a cui riferirsi, scavalcando le esperienze decadenti dell'arte moderna.

Ma la guerra aveva messo in lui un "estro furioso". Scrivere significava fare esistere le esperienze brucianti che la guerra aveva rese inevitabili. Ciò non significa che Rea avesse deciso di allontanarsi dalla letteratura per abbracciare la realtà *tout court*. Nulla di tutto ciò. Rea era uno scrittore integrale, dalla punta dei capelli alle unghie dei piedi. La realtà andava trasformata in scrittura, in righe terremotate dall'urgenza di parlare del mondo visto dal basso.³³⁹

Tenendo conto dell'opinione di Rea nel suo *Messaggio meridionale* del 1960 e poi di quella nell'intervista del 1983, possiamo affermare che la guerra influenzò comunque la narrativa del giovane novelliere anche se quell'influenza era in un certo senso limitata. Troviamo comunque più convincente il parere di Mario Pomilio del 1965 in cui afferma che, senza la guerra e il dopoguerra, Domenico

³³⁷ Donadio Laura, *Rassegna di studi su Domenico Rea*, in *Critica letteraria*, Anno III, Loffredo, Napoli, 1975, p. 379.

³³⁸ La Capria Raffaele, *Due ipotesi su Domenico Rea*, in ID, *Opere*, Mondadori, Milano, 2003, p. 1097. Anche in ID, *Napolitan graffiti. Come eravamo*, Rizzoli, Milano 1997, p. 80.

³³⁹ Perrella Silvio, *Introduzione a Domenico Rea. Spaccanapoli*, Milano, Bompiani 2003, pp. 1-2.

Rea avrebbe trascorso più tempo e con maggiori sforzi per liberarsi dagli insegnamenti della narrativa memoriale e della prosa d'arte, ai quali ce lo mostra ben schierato quel racconto lirico della *Figlia di Casimiro Clarus*; e malgrado quel racconto risulti subito dopo smentito dalle libere misure inventive dell'*Americano*, che dimostra un pieno possesso dei mezzi narrativi, si può presumere che, senza quegli eventi a cui assistette in persona, Rea avrebbe fatto più fatica a definirsi un proprio ancoraggio tematico ed a disegnare le linee ed i confini del proprio mondo con la consapevolezza di cui diede prova fin da *Spaccanapoli*. Gli anni della guerra e del dopoguerra decisero quindi del suo destino e gli ispirarono la prima trama di quella sorta d'epopea plebea che egli abbracciò in quasi tutte le sue opere successive.

Quell'emersione improvvisa della plebe a personaggio e primattore, se non a fattore e soggetto di storia fu per lui risolutiva anche in senso più esteso, nella misura in cui standò violentemente anche lui dall'ordinata regolamentarità borghese nelle maglie della quale avrebbe potuto incepparsi la sua arte, e gli permise di muovere con più franco coraggio allo scoperto dello "spirito, delle passioni più nascoste, del mondo prealfabetico, intricato e complicato" delle plebi meridionali. Ne nasceva quell'universo di sentimenti, prealfabetici appunto, e quel movimento da perpetua tragicommedia [...] che contrassegnano le prime due raccolte di Rea.³⁴⁰

La prima presenza *indiretta* della guerra nell'opera reana la riscontriamo nel brevissimo racconto *La «Signorina»*, dove la guerra rappresenta la radice di tutta la vicenda del reduce e della sua *moglie-segnorina*. Se abbiamo detto che la povertà e la miseria possono condurre il personaggio plebeo a fare qualsiasi cosa con l'obiettivo di liberarsene, in questo racconto possiamo sostenere che la guerra con le proprie terribili vicende rappresenta l'origine di quella povertà e della conseguente miseria. Rimasta sola e sofferente per l'assenza del marito, la povera moglie si è trovata costretta a prostituirsi per poter sopravvivere al dramma della miseria. In quest'aspetto narrativo, si nota l'impegno di Rea a trasfigurare in letteratura la realtà meridionale di cui si fa un fedele testimone: durante gli anni della guerra e del dopoguerra, la plebe non chiede altro che di sopravvivere e per

³⁴⁰ Pomilio Mario, *Cammino e destino di Domenico Rea*, *La Fiera Letteraria*, Roma, 21 marzo 1965, p. 3.

riuscirvi si adatta a qualsiasi espediente: contrabbando, furto, prostituzione diventano i settori trainanti dell'industria napoletana.

Migliaia di virtuose popolane e di compunte ragazze del ceto medio battono il marciapiede con feroce avidità, sono diventate “signorine” disposte a barattare le proprie grazie contro una scatoletta di corned beef o un pacchetto di Chesterfield. Le più fortunate si fanno impalmare da un vincitore e lasciano il maledetto paese che sembra condannato per l'eternità alla miseria e alla vergogna.³⁴¹

La guerra ne *La «Signorina»* non è tracciata in modo da far vedere gli orrori e la distruzione bellici, anzi Rea, che ha scelto di trattare la tematica della guerra dall'altro lato del fronte, il lato dei civili e non dei militari, riesce a riassumere con la massima sinteticità tutta la tragedia della coppia reduce-segnorina in pochissime parole: «“Ies, signorina ora, prima mogliera. [...]”». Con questa struttura chiasmica «congiunge i due avverbi di tempo (*ora e prima*) che designano l'intervallo della guerra e il mutamento che essa ha prodotto. La vicenda, che è al centro del racconto, si colloca precisamente nello spazio che unisce e separa il trauma di un passaggio da uno stato all'altro: da una moglie, appunto, a “Signorina”»³⁴². L'incontro fra il marito creduto morto sul fronte della guerra e la moglie sopravvissuta facendo la prostituta, cela in quel dialogo secco e convulso, un disfacimento morale al quale la situazione anormale della guerra attribuisce una strana normalità.

Il primo incontro vero e proprio con la guerra e con lo sconvolgimento dell'ordine sociale del mondo che essa viene a creare è rappresentato da *L'interregno*. La storia è ambientata al tempo dell'interregno, cioè tra l'8 e il 30 settembre 1943, e ci si narra, inizialmente, del beneficio di cui al principio della guerra si usufruiva al Sud, ancora lontano da quell'evento («Nel nostro mite paese, la guerra era giunta per fama; e la si seguiva, dai più istruiti, attraverso radio e gazzette, come un campionato di calcio»³⁴³) e ricco di prodotti agricoli; e successivamente nella storia di alcuni rifugiati in un cantina durante il passaggio

³⁴¹ Ghirelli Antonio, *Napoli italiana. La storia della città dopo 1860*, Einaudi, Torino, 1977, p. 269.

³⁴² Palumbo Matteo, *La Napoli di Domenico Rea, Sud*, I, 2003, n. 0, p. 2.

³⁴³ Rea Domenico, *Spaccanapoli*, cit., p. 89.

dei tedeschi prima dell'arrivo degli americani. Il protagonista si trova nel rifugio con la sua ragazza, i suoi genitori e molte altre persone. È in quest'anormale spettacolo che consiste la prima particolarità di questo racconto, che si segnala particolarmente per la rapida definizione di uno spaccato sociale (i ricchi, la mezza classe, il popolino) non tanto frequente in Rea, dove tendono a prevalere i caratteri amorfi di una società tutta livellata verso il basso (gli "altri" si sa che esistono, ma sono fuori di questo inferno):

Notai il padron di casa nostra, i suoi figli, il generale fatto prigioniero con figlie, il commissario, molti altri notabili nonché una ciurma di soldati in un angolo. Il Parroco soltanto stava all'impiedi, con sguardo vivace.³⁴⁴

Il giovane, dopo alcuni giorni trascorsi ad aspettare che tutto finisca, convince alcuni ad uscire per cercare del cibo. Rea descrive le sensazioni del ragazzo: quando consola la fidanzata spaventata dai bombardamenti e quando esce o per fare delle razzie o per avere un po' d'intimità. La narrazione si conclude allorché, durante un ennesimo attacco aereo, la ragazza sviene; portata all'aperto dal giovane, non si riesce a capire se ha solo perso i sensi o se è morta.

In questa novella comincia a delinearsi la particolare visione della guerra da parte di Domenico Rea che vede nella guerra l'avventura, la forza, la libertà e l'esplosione di nuovi orizzonti per il Sud (mentre invece al nord, parlare del periodo 43-45 dal punto di vista di chi ha combattuto dalla parte di Salò, vuol dire parlare di guerra civile, di violenza, di omicidi, di sterminio dei traditori "italiani" a mano di altri "italiani").

Io colloco il periodo più felice della mia vita nel dopoguerra. Non solo perché cade il fascismo, cade quella cappa e c'è questo enorme senso di apertura, ma anche perché è la prima volta che una società come quella napoletana, ma potrei parlare dell'intera Campania, riesce ad inserirsi con il suo fondo anarchico nell'anarchia; perché il dopoguerra era anarchia totale. Al Nord il segno della guerra fu il sangue, la morte; da noi il segno fu la vita, la resurrezione. Debbo dirti che io, incredibilmente, rispetto a

³⁴⁴ Ivi, p. 93.

tutti gli altri scrittori ho vista la guerra in questa chiave di forza, di esplosione, di liberazione.³⁴⁵

Da questo punto di vista nasce l'impressione che il popolo meridionale accetti la guerra alla cui «oscurità» si deve il fiorire di molti e vari commerci clandestini e abbia il timore che il ritorno della pace restauri la legalità commerciale, le tasse e la regolamentazione dei guadagni clandestini. Sarà più o meno frequente la trattazione degli effetti economici della guerra e del dopoguerra sul meridione nei racconti successivi di Domenico Rea anche dove si accenna appena appena alla guerra, trattazione cristallizzata fin dal primo racconto che parla di quel periodo dell'interregno:

Molti sfaccendati dovevano all'«oscurità» il fiorire dei loro commerci clandestini. Gli stessi contadini che, un anno prima, non vendevano dieci cavoli per un soldo, cominciarono a smaltirli, come giornali, a una lira cadauno, finché non si giunse – fatto inedito – a pesare la verdura.³⁴⁶

“Proprio mio figlio doveva morire? e che peccato aveva fatto?” continuarono a zappare nel *tesoro dei cavoli* e delle carote.³⁴⁷

Questa novella, nonostante quella sensazione di libertà, di avventura e di redenzione fugace ed improvvisa, riesce in qualche modo ad essere una denuncia vigorosa degli orrori della guerra in quanto batte il suo accento drammatico non tanto sul realismo di una descrizione, che è tra le più efficaci del narratore, quanto sulla resa della verità psicologica dei personaggi:

Ma ciò che non poterono le bombe, poté, all'indomani, la fame. Si decise di far causa comune; e anche la cantina parve farsi più protettiva, come dicendo:

“Bravi, così vi voglio, tutti d'accordo nel mio grembo.”³⁴⁸

Più che un periodo storicamente determinato e quindi limitato, l'interregno diventa nei libri di Rea un motivo essenziale e frequente. Si tratta proprio di ciò che abbiamo già detto: la guerra e il dopoguerra suscitarono in Rea quella serie di motivi tematici attorno alla sfera dell'epopea plebea che lo aiutarono a

³⁴⁵ Fornaini Maurizio, *La necessità delle parole, Intervista a Domenico Rea, Inventario*, cit., p. 3

³⁴⁶ Rea Domenico, *Spaccanapoli*, cit., p. 89.

³⁴⁷ Ivi, p. 90.

³⁴⁸ Ivi, p. 94.

disincagliarsi facilmente dagli inceppamenti della prosa d'arte in cui avrebbe rischiato di rimanere vincolato. Nei racconti di Rea c'è quindi un «motivo ricorrente che in qualche modo li lega insieme e ne rivela l'origine. È il motivo dell'interregno meridionale, quando, «nella sospensione della legalità amministrativa, fiorì il contrabbando, si videro rapidi e fugaci rivolgimenti di fortune, e anche i costumi se ne risentirono».³⁴⁹ Da quella situazione eccezionale della guerra con tutti gli orrori derivanti è nata un'oscura sensazione che la vita stessa in fondo è sempre, ininterrottamente, una strepitosa emergenza, un'inesplicabile eccezione, una stupefacente anomalia, e fu proprio quell'oscura sensazione a suggerirgli quel nome dell'interregno. Ciò vuol dire che Rea, nell'indimenticabile spettacolo offertogli da quella breve festa della vita che fu il dopoguerra napoletano, non vide affatto un effetto fuggitivo di una speciale contingenza storica. «Vi scopri, al contrario [...] la vera vita, il suo eterno cuore selvaggio, il suo primordiale, inestinguibile slancio, il suo volto sempre tenero e sempre feroce. E ne rimase così affascinato che lungo tutti gli anni che seguirono a quella per lui decisiva esperienza continuò imperterrita a sentirla, la vita, come un dono meraviglioso e terribile, eternamente effimero».³⁵⁰ La scelta del momento dell'interregno non è affatto casuale, bensì si tratta di una preferenza poetica consapevole: Rea opta consapevolmente per il momento del passaggio dei poteri o, per dir meglio, il momento in cui sono cessati tutti i poteri ed ogni individuo è divenuto una cellula di un contesto caotico. È il momento in cui non c'era più lo Stato, ma neanche la società, tranne che per una solidarietà istintiva sempre pronta a rompersi per lo scatenamento della necessità del sopravvivere;

il momento dell'«interregno» che, con il crollo di ogni sovrastruttura civile, permette allo scrittore di penetrare nella più intima verità dell'anima umana: non però in senso generico ma in quello specifico dell'anima napoletana per la quale la condizione di una naturalità presociale potrebbe vedersi come uno stato ideale.³⁵¹

La tematica della guerra e dei bombardamenti si riprende nel racconto intitolato *Idillio* nella raccolta di racconti *Quel che vide Cummeo*. La storia non si

³⁴⁹ Trombatore Gaetano, *Scrittori del nostro tempo*, cit., p. 125.

³⁵⁰ Guarini Ruggero, *La sua musa creaturale*, in Rea Domenico, *Opere*, cit., p. XI.

³⁵¹ Manacorda Giuliano, *Domenico Rea*, in *I contemporanei*, cit., p. 1290.

svolge più nella cantina di una normale abitazione, ma in una gigantesca caverna sotterranea scoperta casualmente da un parroco del paese. Durante un bombardamento, il prete, mentre scappa portando con sé il crocefisso, cade in un fosso e, scavando, si accorge che si tratta di un'enorme caverna. Grazie alla scoperta del sacerdote, la gente del paese si rifugia in quel luogo denominato il Purgatorio, dove si vivrà in modo terribile. Non più il raggruppamento eterogeneo sì ma anche limitato degli abitanti della cantina ne *L'interregno*, ma l'intera popolazione del paese («Era come se Nofi si fosse capovolta e si ritrovasse in piccolo tutto il suo paesaggio di vicoli, abitanti, colli e valli»³⁵²). Nel Purgatorio, quindi, la vita non si ferma: una donna partorisce in un angolo, il sorbettiere apre un mescita di vino, il prete ci tiene a recitare la sue preghiere con i fedeli e gli uomini, di notte, vanno alla fabbrica per sotterrare macchine e masserizie per salvarli dai tedeschi, pensando al dopo. Rea riesce a dimostrare come i bombardamenti micidiali rendono insopportabile la vita nel Purgatorio che, con la sovrappopolazione della caverna, diviene un luogo di pena e nello stesso tempo di salvezza: è l'unico scampo dinanzi all'inferno, rappresentato dalla tremenda guerra che infierisce all'esterno.

E dappertutto un fetore inaudito, una mancanza d'aria, una umidità opprimente. Il Purgatorio ti stava addosso, ti limitava, dava l'esatta tua condizione di larva.³⁵³

La gente dormiva a branchi. Ogni branco era una famiglia. Solo i vecchi stavano svegli, magri, bianchi e sudati come candele. Stavano ebeti e sbracati.³⁵⁴

Va ricordato che, per quanto riguarda l'ottica reana del dramma della guerra, essa si è sviluppata con il passare degli anni e con la crescita creativa ed ideologica dello scrittore: lo sguardo e l'intento dello scrittore sono cambiati. Nel racconto precedente, cioè *L'interregno*, l'esperienza della guerra e dei bombardamenti era vista soprattutto in relazione con il protagonista e con la sua vicenda personale, in *Idillio*, che è del 1955, l'esperienza del singolo si interseca invece con quella dei suoi compagni di ventura. Più che delle esperienze personali

³⁵² Rea Domenico, *Quel che vide Cummeo*, cit., p. 106.

³⁵³ *Ibidem*.

³⁵⁴ Ivi, p. 113.

dei singoli protagonisti o dei benefici economici della guerra, qui Rea tiene a parlare degli orrori terribili del bombardamento che «fece settecento vittime» (p. 99) e che «sganciò un paio di patacche nel tentativo di far fuori uno sperduto motociclista tedesco, e mise invece fuori servizio un altro paio di case». (p. 111)

Idillio si può ritenere infatti un'evidente conseguenza dell'allontanamento di Rea dagli anni della fanciullezza e della prima giovinezza che contribuisce al maggior equilibrio narrativo dei racconti di questa seconda fase della sua vita letteraria. Infatti quella realtà che prima egli ha intuito per virtù di poesia deformandola ora per gioco ora per scorgerne i motivi più nascosti in una specie di neoespressionismo, quella stessa realtà gli si offre ora non più per essere vissuta e plasmata secondo il proprio estro, ma per essere meditata e, soprattutto, ritrovata attraverso la verità che alle cose conferisce il confluire del tempo. Qui la rappresentazione di un'umanità prigioniera della paura e del desiderio di vivere è molto più commossa e corale. Ai desideri amorosi del protagonista ne *L'interregno*, che contribuiscono a deformare la tragica realtà della guerra, in *Idillio* sostituiscono le sofferenze illimitate di tutti i rifugiati in quel terribile Purgatorio: «Alla fine passò un cavallo al quale, senza pensarci una volta sola, fu subito sparato. Fu poi subito squartato; e anche noi ci affettammo la nostra porzione di carne» e ancora: «L'acqua si è fatta più rara del vino. Le tubolature son tutte scoppiate».³⁵⁵

Alla fine del racconto, Rea non riesce però a non lasciare in evidenza la propria indole lirica e descrittiva e «su tutti i rumori di una massa di gente legata a uno stesso destino di fame e di attesa si leva dominante [...] l'immagine, rischiarata da una luna “chiara e navigante” di quei due vecchi ancorati alla loro casa come l'unico Dio ancora esistente, incrollabili nella loro fede che “le case si proteggono standoci dentro”».³⁵⁶

Non si può dire che la tematica della guerra e del dopoguerra in Rea sia rintracciabile soltanto in questi due o tre racconti già trattati. La guerra e il dopoguerra lasciano in altri racconti delle chiare tracce in modo che ci si accorge

³⁵⁵ Ivi, p. 113 e p. 114.

³⁵⁶ Piromallo Agata, *I Racconti di Domenico Rea, Il Baretti*, n. 35-36, Il Baretti Editore, Napoli, 1965, p. 134.

che l'eco (bellica, sociale, economica, o checchessia) della guerra si faccia sentire forte. Nel brevissimo racconto che apre la raccolta *Quel che vide Cummeo*, cioè *La signora scende a Pompei*, c'è la vecchia nonna che parla disperatamente della nipotina che ha sofferto tutti gli orrori della guerra: è diventata orfana di tutti e i due genitori e in più ha perso le dita di entrambi i piedi dopo un feroce bombardamento. Pensandoci bene, possiamo dire che è proprio questa tragica situazione della nipotina che dà avvio alla storia della sofferenza della nonna:

“Questa qui è senza madre, è senza padre, è senza nessuno. [...] Sapete che non ha tutte e dieci le dita del piede? La madre e il padre morirono e io, vecchia, mi salvai. E Mariuzzella perdette tutte e dieci le dita, perché la scavarono subito altrimenti s'infadiciavano anche proprio i pezzi di piede. [...] Dopo cinque anni è venuta finalmente la carta”.³⁵⁷

Fra gli altri problemi sociali nati come conseguenza al disastro della guerra si ricorda quello della disoccupazione diffusa soprattutto nel Sud negli anni del dopoguerra e non solo. Rea non poteva non rendersi conto di questo grave problema che minacciava la stabilità della società meridionale e in tanti scritti, sia narrativi che saggistici, mette in guardia contro questo problema. Nel suo saggio *Le due Napoli*, parlando dell'opera di Matilde Serao, Rea critica la grande scrittrice napoletana perché parla della necessità di nuove scuole e case popolari, mentre, ribatte Rea, «dimentica che queste opere si attuano mediante il lavoro e che ai napoletani occorrono fabbriche e stabilimenti. Il resto verrebbe»³⁵⁸. Rea torna infatti su questa tematica della mancanza del lavoro in tanti racconti, fra cui *Quel che vide Cummeo*, dove Serena Prina³⁵⁹ giudica quella parte molto intensa quando il giovane protagonista disperato per non aver trovato nessun lavoro, si rifugia nel bar Oriente dove s'imbatte con tanti altri disoccupati, la parte in cui Rea è riuscito a cogliere decisamente nel segno nella descrizione della depressione morale ed economica del piccolo centro meridionale.

Cominciava un brutto periodo per Nofi. Si eran chiuse, dopo l'euforia della guerra, una dietro l'altra due fabbriche di pomodori per mancanza di commesse straniere. [...] Ma anche queste avevano licenziato uomini in abbondanza. E la disoccupazione era

³⁵⁷ Rea Domenico, *Quel che vide Cummeo*, p. 16.

³⁵⁸ Ivi, p. 231.

³⁵⁹ Cfr. Prina Serena, *Invito alla lettura di Domenico Rea*, cit., p. 59.

dilagata. La segheria era fallita con un passivo di venti milioni. E da quel giorno il padre restò a casa.³⁶⁰

Rea non tralascia neanche di dire che alla base di quel conflitto fra padre e figlio in *Cummeo*, c'era proprio il problema della disoccupazione paterna che non dava nessuna tregua né apriva nessun spiraglio di speranza alla povera famiglia:

Alla Camera (del Lavoro) c'era il putiferio. Troppa gente. Troppi padri di famiglia. Troppi disoccupati. Oltre tutto si dovette convincere che lui almeno era solo su questa terra. C'era anche il padre. E se ne venne via, perché tanto il suo nome già stava segnato da due anni nella lista, al n ... non se lo ricordava nemmeno!³⁶¹

È questo il discorso che corre in filigrana in tutti i libri napoletani di Rea: il discorso del lavoro, del lavoro per tutti, del lavoro dignitoso, del lavoro che, tolto alla città l'incubo del problema primordiale del sopravvivere, le permetterà di conquistarsi una civiltà che non sia di colore e di retorica. Ne deriva certamente quel finale *ottimistico* di *Quel che vide Cummeo* che, pur essendo in pieno contrasto con l'andamento della vicenda del protagonista, nasce dalla convinzione ideologica dell'autore che la soluzione di tutti i problemi di quei popolani non può partire che dalla trovata di un posto di lavoro. La dignità plebea in Rea, non badando a mediazioni ideologiche o a programmi dottrinari, ma rivolgendosi direttamente al cuore di problemi umani generali ed inderogabili, lo spinge sempre a considerare quel problema della disoccupazione fino alla fine della sua vita. Negli anni Settanta ribadisce l'esigenza di far disporre nuove opportunità di lavoro per i giovani meridionali:

Possibile che non si è ancora capito che questo popolo ha solo una tremenda sete di voler lavorare, di non accettare più carità e pseudo carità da qualsiasi parte le vengano rifilate? È dal dopoguerra che andiamo facendo in Italia questa predica con i nostri modesti scritti. Napoli non vuole essere più la città zimbello d'Italia.³⁶²

In altre opere Rea confronta la società meridionale del prima e del dopoguerra, per soffermarsi sull'impatto ininterrotto di quella tragedia sull'economia e sulla vita sociale del Sud. Sugli effetti economici e sociali della guerra sulla società meridionale Rea, parlando di Luca, cognato tanto odiato e

³⁶⁰ Rea Domenico, *Quel che vide Cummeo*, p. 46.

³⁶¹ Ivi, p. 69.

³⁶² Rea Domenico, *Lauro: fine di un mito (Il re e il lustrascarpe)*, in ID, *Opere*, cit., p. 1507

invidiato da Assuero, scrive in *Una vampata di rossore* che essa «aveva capovolto le sorti del genere umano. [...]. “Selleria e cavalleria”, durante e dopo la guerra, mancante la benzina, avevano fatto trionfare carrettieri e cocchieri e i loro fornitori, tra cui era Luca»³⁶³.

Del resto Domenico Rea ha introdotto nelle sue opere, in una trasfigurazione letteraria, diversi problemi sociali del dopoguerra meridionale, oltre a quello della disoccupazione. Ha parlato proprio di alcuni problemi concernenti le abitudini ed i costumi della società meridionale. In *Una vampata di rossore*, per esempio, si può parlare dei cambiamenti di costumi dovuti all'impeto consumistico che Rea, vivendo in mezzo alla sua gente, ha visto diffondersi ed infettare le classi più basse della società meridionale, e del maligno intreccio fra malavita e abitudini quotidiane. Se ne è fatto scrittore e ha tentato di indagarne in profondità i caratteri più diffusi, con la creazione di vari personaggi “egoistici” il più significativo dei quali è il vecchio Assuero Rigo, «emblema della tragedia silenziosa degli uomini che vivono da parassiti alle spalle altrui [...] e tutt'al più hanno per un attimo [...] una flebile percezione della loro vera realtà esistenziale»³⁶⁴. E non solo ma ha parlato anche del problema delle giovani donne meridionali: dalla storia dei due personaggi di Chele e Maria, spunta fuori il problema, se possiamo dire, della zitelleria meridionale, che non dipende dall'età della giovane, anzi dalla mentalità collettiva della società di giudicare la donna. In alcuni diari di Rea, conservati nel Centro di Pavia, si legge in data 23 settembre 1956: «Se ella (Maria) fosse nata a Milano non sarebbe esistita (o non in quel modo) la sua storia. Questo grave particolare limita molto il valore della storia. È il suo maggiore limite, su cui è necessario molto ponderare. [...] In Campania, Lucania, Puglia, Calabria, Sicilia, Sardegna, Abruzzo, Molise, e parti della Toscana, del Veneto, in tutta la parte agraria italiana, la donna senza dote che non sposa è un caso comune. Ma nei paesi nordici questo caso è pressoché scomparso»³⁶⁵. E se questo problema

³⁶³ Rea Domenico, *Una vampata di rossore*, cit., p. 30.

³⁶⁴ Perrella Silvio, *Introduzione a Domenico Rea. Spaccanapoli*, cit., p. 5.

³⁶⁵ Cfr. Butcher John, *Le carte di Mimì. Studi sulla narrativa e sul teatro di Domenico Rea*, cit., pp. 165-66.

particolarmente meridionale è leggibile in Maria Rigo attraverso la descrizione enfatica delle sue storie d'amore con i diversi principi azzurri sognati e poi perduti, in Chele basta la denominazione con cui Rea la presenta fin dalla prima apparenza nel romanzo: l'appellativo «monaca di casa», secondo la lettura meridionale, indica proprio una zitella la quale, «ammmainate tutte le vele e tutte le velleità, si rifugia nel dominio opprimente della quietà domestica, votandosi alla carità e alla preghiera»³⁶⁶. E pur essendo molto sensibile alle questioni di regionalismo e di provincialismo, specie in *Una vampata di rossore*, Rea non evita di introdurre nel suo romanzo dei problemi veri e cruciali della propria società, tanto che il 26 settembre 1956 scrive: «Quello che è importante è di dare di Nofi ogni particolare, senza temere di esser provinciale. Chi è delle città atomiche ci dia le cose atomiche e chi è di provincia ci dia la provincia»³⁶⁷.

A tal proposito si può aggiungere che la stessa Rita, vera protagonista del romanzo e vero legame fra tutte le componenti della *Vampata*, simboleggi proprio Napoli con tutti i suoi mali e difetti, con tutte le sue ferite e i suoi affanni; e in fin dei conti e al di là della vicenda in sé e per sé, questa *Vampata di rossore* si può ritenere certamente il maggior sforzo dello scrittore di guardare con occhio spietato e artisticamente fermo la realtà napoletana e campana:

Come il corpo di Rita la cultura napoletana è invasa da metastasi – localismi, folklore, politici corrotti, mancanza di coraggio sociale, individualismi ed egoismi diffusi – e Rea ne avverte tutta la tragedia.³⁶⁸

³⁶⁶ Grillandi Massimo, *Una vampata di rossore*, *Cynthia*, cit., p. 18.

³⁶⁷ Cfr. Butcher John, *Le carte di Mimì. Studi sulla narrativa e sul teatro di Domenico Rea*, cit., p. 166.

³⁶⁸ Perrella Silvio, *Introduzione a Rea Domenico, Una vampata di rossore*, cit., p. 12.

1.2. L'EMIGRAZIONE

1.2.1- ACCENNI STORICI.

L'emigrazione italiana nel mondo rappresenta uno dei tratti più peculiari e caratteristici dell'intera storia italiana contemporanea. Se è vero che molti altri paesi hanno conosciuto flussi migratori di grande portata, è difficile trovare altri esempi, come quello italiano, così intensi, così a lungo distribuiti nel tempo, così variegati per provenienza territoriale e sociale, così diversificati per luoghi d'arrivo. L'emigrazione nel Mezzogiorno in particolare è un fenomeno di grande rilievo nei due secoli XIX e XX in generale e nella seconda metà del Novecento in particolare. Vorremmo introdurre un semplice panorama degli aspetti più significativi di quel fenomeno economico-sociale prima di tentare di capire come la letteratura abbia assunto e realizzato il compito di raccontare questo fenomeno. È infatti indispensabile, prima dell'approccio letterario, un ulteriore approccio all'argomento, storico e sociologico, da non trascurare per avere un quadro delle migrazioni di quel periodo. Utile anche nella ricostruzione delle vite degli autori, delle motivazioni alla migrazione. È forse l'approccio meno compatibile con gli altri, anche per quegli aspetti statistici, che sembrano ridurre gli uomini a tanti numeri, però rimane sempre un approccio indispensabile perché si possa comprendere l'immensità del fenomeno.

Il totale dei quasi sessanta milioni di persone che vivono all'estero e che hanno una discendenza italiana viene generalmente dedotta facendo riferimento solo ai flussi migratori compresi tra il 1870 e il 1970. Questo non significa però che l'emigrazione nella Penisola non fosse presente anche prima di tale periodo. Gli italiani cominciarono ad emigrare fin dai primi anni dell'Ottocento, quando il flusso migratorio mostrava già i lineamenti di un fenomeno di massa. Ciò che ha reso i movimenti migratori degli ultimi cent'anni quelli maggiormente conosciuti e studiati è il fatto che non ci sono dati quantitativi certi sul fenomeno prima del 1876, anno in cui viene pubblicato il primo volume ufficiale delle Statistiche dell'emigrazione. L'emigrazione di massa è stata una componente importantissima nella dinamica demografico-economica italiana, soprattutto nel periodo che va dalla seconda metà del XIX secolo fino al 1984. Si calcola che in

questo arco di tempo quasi trenta milioni di italiani abbiano lasciato la patria formando delle comunità italiane abbastanza numerose sia nei paesi di Europa e del bacino mediterraneo sia nelle due Americhe.

La prima definizione teorica dell'emigrante si ha con la legge n. 23 del 31 gennaio 1901, in cui si legge che l'emigrante: «è il cittadino che si rechi in un paese posto al di là del canale di Suez, escluse le colonie e i Protettorati italiani o in un paese posto al di là dello Stretto di Gibilterra, escluse le coste dell'Europa, viaggiando in terza classe o in una classe che il commissariato dell'emigrazione dichiara equivalente alla terza attuale». Il concetto d'emigrante viene successivamente riformulato a seguito della legge n 1075 del 2 agosto 1913, legge che riguarda la sua tutela giuridica. Secondo tale definizione, solo i lavoratori manuali possono essere considerati emigranti. In quella legge è molto indicativo come erano considerati emigranti solo i lavoratori manuali che viaggiavano in terza classe, il che rimanda già alle motivazioni di quell'emigrazione rappresentate nella povertà, nel disagio economico per la bassa classe sociale. «Il testo unico dell'emigrazione del 13 novembre 1919 avrebbe confermato tale definizione, includendovi l'esercizio del piccolo commercio e l'avvicinamento ai parenti e facendo cadere la prescrizione della terza classe per i viaggi transoceanici»³⁶⁹.

Per ripercorrere le tappe salienti dell'emigrazione italiana ci si riferisce alla suddivisione che diversi studiosi (Gabaccia Donna R., 2000; Franzina Emilio, 1992; Golini Amato, Amato Flavia, 2001)³⁷⁰ ne hanno fatto. Essi concordano nell'individuare quattro fasi precise:

- Dal 1876 al 1900.
- Dai primi del 900 alla prima guerra mondiale.
- Il periodo tra le due guerre.
- Dal secondo dopoguerra alla fine degli anni 60.

³⁶⁹ Si veda la raccolta dei dati sull'emigrazione in Bevilacqua Piero, De Clementi Andreina, Franzina Emilio, *Storia dell'emigrazione italiana*, Donzelli, Roma, 2003.

³⁷⁰ Cfr. Gabaccia Donna R., *Italy's Many Diasporas*, UCL Press, London, 2000; Franzina Emilio, *L'immaginario degli emigranti: miti e raffigurazioni dell'esperienza italiana all'estero fra i due secoli*, Pagus, Paese, 1992; Golini Antonio, Amato Flavia, *Uno sguardo a mezzo secolo di emigrazione italiana*, in *Storia dell'emigrazione italiana- Partenze*, Donzelli, Roma, 2001.

Prima del 1876, anno in cui s'inizia a rilevare con regolarità l'emigrazione italiana, e si riesce ad ottenere cifre più sicure e comparabili fra loro, il flusso migratorio mostra già i lineamenti di un fenomeno di massa³⁷¹. Esso assume dimensioni annue di consistente entità. Già nel quinquennio, precedente, cioè dal 1869 al 1875, la media delle emigrazioni si aggira intorno alla cifra di 123.000 unità. In questo periodo però l'emigrazione italiana appare ancora disorganizzata e saltuaria, e mantiene questo carattere, con una media di 135.000 emigrati, diretti in prevalenza verso paesi europei e mediterranei, fino alla prima metà degli anni 1880. Dal 1887, a causa del notevole incremento dell'offerta di lavoro del mercato americano, si sviluppa rapidamente l'emigrazione transoceanica e si determina così un raddoppio della media annua complessiva, che passa a 269.000 unità (periodo 1887-1900). Per quanto riguarda le basi dell'emigrazione invece sono, nei primi anni del Regno, gli abitanti delle regioni del Nord, socialmente più progredite e con popolazione più numerosa, a essere colpiti inizialmente dal fenomeno. Nelle regioni meridionali, meno popolate, esso è stato per tanti anni irrilevante a causa del loro isolamento, della scarsità di mezzi di trasporto e di vie di comunicazione, e dell'ignoranza. Questa situazione d'arretratezza e d'isolamento dalla vita del resto del paese può considerarsi il residuo dei passati regimi, ma anche del tradizionale attaccamento alla terra e alla casa e di minori necessità, dovute soprattutto ad una vita agricola e patriarcale. Il rapporto cambia però in pochi decenni, sia per l'intenso accrescimento demografico, sia per le difficili condizioni economiche che non permettono d'assorbire l'eccesso di manodopera³⁷². Nel 1876 sono 108 mila i contadini, i braccianti, gli artigiani che salgono sui «vascelli della morte», vecchie carcasse in disarmo nei porti di Genova e di Napoli. Sono più di mezzo milione nel 1900, 872 mila nel 1913. E su

³⁷¹ Già Il censimento generale del 1861, accertò l'esistenza di colonie italiane abbastanza numerose, sia nei Paesi di Europa e del bacino Mediterraneo sia nelle due Americhe [Dai dati del censimento emerge la seguente situazione: Francia, 77.000; Germania, 14.000; Svizzera, 14.000; Alessandria d'Egitto, 12.000; Tunisi, 6.000; Stati Uniti, 500.000; Resto delle Americhe, 500.00].

³⁷² Negli ultimi anni del secolo XIX, la quota fornita all'emigrazione complessiva dall'Italia settentrionale diminuì (da 86,7% nel 1876 a 49,9% nel 1900) mentre cresceva quella dell'Italia meridionale e insulare (da 6,6% a 40,1%) e dell'Italia centrale (da 6,7 a 10%). [Cfr. Bevilacqua Piero, De Clementi Andreina, Franzina Emilio, *Storia dell'emigrazione italiana*, Donzelli, Roma, 2003].

4 milioni 711 mila italiani che tra il 1901 e il 1913 lasciano il Paese, 3 milioni e 400 mila vengono dal Mezzogiorno.

Questo fiume limaccioso di miseria (i giornali definivano brutalmente «tonnellata umana» il carico umano degli emigranti) veniva in grande parte, dal Mezzogiorno: gente povera, sprovveduta, analfabeta che ora correva, dopo l'America Latina, verso gli Stati Uniti. Tutto era contro di loro, anche la legislazione: sull'emigrazione, nel 1888, Francesco Crispi emise solo una legge di polizia con cui fu affidato alla polizia il controllo per arginare il fenomeno dei molteplici abusi, ad opera di chi si occupava di reclutare manodopera a basso costo. La situazione migliorò e i soprusi degli speculatori cessarono solamente quando fu approvata una legge organica dell'emigrazione e fu creato un organo tecnico specifico per l'applicazione della legge stessa.

Con l'inizio del Novecento l'emigrazione cominciò a cambiare volto, crescendo e insieme divenendo più assistita, organizzata e diretta laddove fossero maggiori le opportunità di lavoro. La media annua nel 1901-13 sale a 626.000 emigranti e il rapporto con la popolazione del regno, nel 1913, tocca i 2.500 emigranti per ogni 100.000 abitanti. E nel 1901 esce una legge di tutela che elimini gli agenti d'emigrazione, i quali, «mestatori, i mercanti di carne umana»³⁷³ per conto delle compagnie d'emigrazione, andavano cercando in ogni tugurio gli emigranti, truffati sempre: sul luogo di destinazione, sulla quantità della fatica, sulla quantità del salario.

Il «Pungolo», nel 1874, scriveva: «Questa povera gente ingannata e stordita dalle illusioni, si getta nelle braccia di chi ha un premio di tanto a capo di bestiame. E queste mandrie di uomini vanno ad imbarcarsi cantando, ridendo sgangheratamente, perché non hanno denaro per ubbriacarsi di vino e s'ubbricano di canti e di riso».³⁷⁴

È in quegli anni che l'emigrazione dall'Italia meridionale ed insulare si sviluppa raggiungendo livelli nettamente superiori rispetto a quelli dell'Italia

³⁷³ (Anonimo), *L'emigrazione, Cronache meridionali*, n. 3, marzo 1954, p. 380.

³⁷⁴ Citazione inserita in Crupi Pasquino, *Gli emigrati nel mirino della letteratura narrativa*, in *Un popolo in fuga: viaggio letterario tra gli emigrati d'Italia nel Mezzogiorno della Calabria*, Pellegrini, Cosenza, 1982, p. 5.

settentrionale: il 46 per cento contro il 41 per cento dell'Italia settentrionale e 13 per cento della centrale, su un totale di 8 milioni del periodo 1901-1913.

Gli emigranti del Mezzogiorno si dirigevano verso la meta transoceanica, mentre quelli del Nord verso i paesi europei: gli emigrati dall'Italia meridionale, prevalentemente contadini e braccianti, costretti all'espatrio dalla povertà dei loro paesi erano disposti ad accettare qualsiasi occupazione e anche a stabilirsi definitivamente all'estero, nelle terre d'oltremare, come risvolto della mancata soluzione della questione agraria, come unica alternativa alla miseria, alla degradazione, al sottosviluppo, al regno della camorra e della fame. Il De Nobili denunciava, nel 1908, così, queste radici storiche:

Le terre sconvolte, malariche, minate dalle alluvioni, dai terremoti, le più ricche colture afflitte dalla mosca olearia, dalla fillossera; la possidenza retriva e assenteista, il patto agrario smungente, il salario a livello della fame, la pastorizia rarefatta e morente, nullo lo spirito di associazione e di organizzazione; le finanze comunali in pessimo stato, l'istruzione primaria lacrimevole, i servizi pubblici inadeguati, le abitazioni misere e malsane, l'agglomerato massimo, l'alimentazione bassissima.³⁷⁵

L'emigrazione dall'Italia settentrionale, al contrario, più altamente qualificata e, in genere temporanea, era per lo più assorbita da paesi europei. Fra questi ultimi si ricordano in primo piano la Svizzera, la Germania, la Francia e l'Austria, mentre per le mete transoceaniche il primato va agli Stati Uniti e non più ai paesi dell'America Latina come l'Argentina e il Brasile:

[...] questo fiume umano si riversò soprattutto negli Stati Uniti, confluendo nell'esercito proletario di un sistema industriale in fase d'intenso sviluppo monopolistico. Era il momento in cui i centri di origine dell'emigrazione verso gli Stati Uniti, in relazione alle diverse esigenze dell'economia americana e agli squilibri più accennati dello sviluppo economico mondiale, si spostavano dall'Europa centrale e occidentale ai paesi meno sviluppati dell'Oriente e Mezzogiorno europeo, fornitori di manodopera a buon mercato.³⁷⁶

Il ridursi dei vincoli economici, che legavano l'emigrato al paese d'arrivo, e il diminuito costo dei trasporti favorirono una minore durata dell'espatrio: molti

³⁷⁵ De Nobili Taruffi, *La questione agraria e l'emigrazione in Calabria*, LORI, Firenze, 1908.

³⁷⁶ Villari Rosario, *Il Sud nella storia d'Italia*, Laterza, Bari, 1975, vol. I, p. 403.

lavoratori decisero d'investire i loro risparmi in Italia, prevalentemente in acquisto di terre o nella casa di proprietà. Questo carattere temporaneo, che già era dominante nell'emigrazione continentale e che cominciava ad estendersi a parte dell'emigrazione transoceanica, si ripercuote beneficamente sull'economia italiana, sia perché gli emigrati tornano, in genere con accresciute capacità di lavoro e d'iniziativa e muniti di capitali accumulati all'estero, sia perché, contando di rientrare in patria, molti emigranti vi lasciavano le loro famiglie e ad esse provvedevano durante l'espatrio con l'invio di rimesse. Tali rimesse contribuivano attivamente al saldo della bilancia dei pagamenti dell'Italia con l'estero. È chiaro dunque che l'emigrazione italiana negli ultimi anni dell'anteguerra risulta essere ben diversa da quella degli ultimi vent'anni del XIX secolo. Non si trattava più di masse prive d'appoggio, emigranti alla ventura in cerca di lavoro, ma di masse guidate ed assistite. I tratti caratteristici di quest'emigrazione furono l'alto tasso di mascolinità (circa l'ottanta per cento nel periodo iniziale), la giovane età (la maggioranza apparteneva alla fascia di età compresa tra i quindici e i quarant'anni), e l'accentuata temporaneità (negli anni 1861-1940 solo un terzo decise di fermarsi definitivamente all'estero).

L'esodo non si arrestò neppure negli anni del fascismo e sino al 1936, raggiungendo la cifra di 660.714 unità, anche se questa fase era caratterizzata da un decrescita molto vasta che doveva sia alle restrizioni legislative imposte da alcuni paesi d'immigrazione, sia per le conseguenze della crisi economica. Svolsse un grande ruolo anche la politica fascista anti-emigratoria adottata per porre un freno all'emigrazione definitiva tollerando in un certo senso quella temporanea. Tolta l'alternativa dell'emigrazione, per trovare una nuova valvola di sfogo per le sacche di disoccupazione non rimaneva quindi che la via della colonizzazione, sia quella agricola interna in alcune aree del paese, sia quella coloniale africana, o meglio quella che veniva definita *emigrazione tutelata*. Non solo l'emigrante veniva accuratamente selezionato, perché potesse fungere da strumento di propagazione dell'ideologia fascista, ma le sue attività all'estero trovavano spesso un supporto finanziario nei capitali erogati dall'Istituto di Credito per gli Italiani all'Estero.

Dopo la seconda guerra mondiale cominciò la quarta fase dell'emigrazione italiana che si concluse con la fine degli anni Sessanta. Dapprima fu fase d'emigrazione crescente, ma poi negli anni Sessanta la spinta migratoria si esaurì. Dal secondo dopoguerra all'inizio degli anni Settanta emigrarono sette milioni di italiani e ne rimpatriarono 3,6. E in quello stesso periodo l'Italia fu un teatro di grandi cambiamenti economici, sociali e politici che mutarono profondamente le cause e gli effetti dell'emigrazione: la veloce industrializzazione e il conseguente boom economico fecero un processo continuo d'esodo dalle campagne verso i centri urbani e verso le regioni più industrializzate. Alla progressiva diminuzione, e per più di un paese alla quasi totale scomparsa dell'emigrazione transoceanica, corrispose quindi un imponente flusso migratorio dalle regioni del Mezzogiorno verso le città del triangolo industriale e verso Roma. I problemi derivanti da tali spostamenti umani non furono problemi degli emigranti, settoriali, ma di tutta la comunità che li riceveva, e della nazione. Quello dell'emigrazione interna divenne così un problema primario nel quadro della politica di programmazione. Del resto, dopo più di un secolo d'intensa emigrazione, l'Italia divenne inavvertitamente paese d'immigrazione³⁷⁷. Dopo il 1984 i flussi migratori in Italia si invertirono, in seguito al rientro di molti emigranti. L'emigrazione italiana attuale, pur non avendo neppure lontanamente le dimensioni conosciute in passato, continua tuttavia a scorrere: ciò non solo per le consistenti comunità italiane ancora presenti all'estero, ma anche per il persistere di flussi, sia pure modesti, in uscita. Si tratta però di un fenomeno diverso rispetto al passato, soprattutto qualitativamente: l'emigrazione degli italiani all'estero in molti casi da emigrazione di braccia è diventata fuga di cervelli.³⁷⁸

³⁷⁷ Dopo il 1989, parallelamente al un brusco aumento della popolazione migrante verificatosi nei paesi dell'Europa Occidentale, l'Italia si trasforma improvvisamente da paese di emigrazione a terra di immigrazione. Il processo di globalizzazione costringe oggi i cittadini europei a confrontarsi con la presenza sul proprio territorio di una vasta popolazione di migranti, le cui voci esigono di essere ascoltate. Ma in Italia l'immigrazione si considera ancora solo come un problema di sicurezza e una minaccia per l'ordine pubblico, mentre si registra l'assenza di una politica che favorisca una convivenza improntata al reciproco rispetto, e che non sia basata su un'assimilazione forzata, ma sullo scambio dinamico e reciproco tra elementi culturali diversi.

³⁷⁸ Cfr. AA. VV., *Storia dell'emigrazione italiana*, a cura di Bevilacqua Piero, De Clementi Andreina, Franzina Emilio, Donzelli, Roma, 2001, pp. 56-7. La prima conferenza degli italiani nel mondo del settembre 2000 rivela che solo negli Stati Uniti risiedono circa 6000 ricercatori italiani

L'emigrazione consistente e prolungata ha avuto per l'Italia una serie di conseguenze, alcune positive e altre negative, ma tutte certamente di grande rilievo, fra cui si possono elencare:

- La perdita della popolazione, ma innanzitutto di forze di lavoro che ha allentato la pressione demografica di larghe zone del paese. In alcune zone essa è stata di tale imponente entità da aver pericolosamente alterato il tessuto demografico (causando lo spopolamento di tanti piccoli comuni fino a renderlo irreversibile) ed impoverito il capitale umano (essendo rimasti generalmente gli anziani, le persone meno qualificate oppure quelle dotate di minor spirito d'iniziativa);

[...] l'emigrazione non soltanto si configura come perdita di capitale umano, ma è deplorata come depauperamento di umanità, è condannata come riduzione della stessa capacità produttiva. Non si crede all'efficacia riequilibratrice delle emigrazioni come strumento per risolvere squilibri di carattere strutturale, e non si prospetta più l'emigrazione come scelta autonoma di politica economica.³⁷⁹

- una razionalizzazione degli insediamenti umani soprattutto dei piccoli comuni arroccati, per ragioni storiche e ambientali, in alta collina o in montagna che in diversi casi sono scomparsi, o quasi;
- il cambiamento, in particolare nelle zone montane, dell'equilibrio demografico-ambientale che, in certi casi, ha provocato instabilità idro-geologiche;
- la perdita della ricchezza consistente nell'insieme dei costi di allevamento e di investimento sostenuti per i cittadini emigrati;
- l'ottenimento delle rimesse o dei capitali guadagnati dagli emigrati all'estero; redditi questi che hanno facilitato il sostentamento delle famiglie e delle economie di intere aree d'esodo, in specie di quelle del Mezzogiorno. Al contrario di ciò, è certo che l'esperienza emigratoria italiana indica la contraddizione fra una politica d'investimenti volta a costituire le

per i quali è opportuno individuare adeguate politiche di rientri e di reinserimento in carriera in Italia per evitare che questa straordinaria risorsa sia definitivamente perduta per il paese.

³⁷⁹ Manzotti Fernando, *La polemica sull'emigrazione nell'Italia unita*, Dante Alighieri, Milano, 1969, p. 9.

infrastrutture sulle quali poter formare le strutture, e l'esportazione all'estero di forza di lavoro in virtù delle quali tali strutture potrebbero sorgere. Le forze che avrebbero dovuto compiere la rinascita economica e civile del Sud in particolare, e di tutta l'Italia in generale, hanno abbandonato il paese in troppa forte misura. Non è casuale dunque che Pasquino Crupi ritenga la politica protezionistica dell'emigrazione una scelta che ha bombardato il progetto di una diffusa industrializzazione della Regione Calabria, per esempio, e che è stata redditizia e funzionale allo sviluppo a nessun altro che al potere mafioso, il quale non voleva più impedire l'emigrazione, bensì la nascita di una Calabria produttiva:

Ci si rende conto oggi (e ci si poteva rendere conto ieri) che sulle rimesse degli emigrati, non solo calabresi, si giocava un gioco più alto: quello di consentire, proprio attraverso questo flusso di denaro, lo sviluppo ineguale del Paese, mentre con l'esportazione di braccia non solo si sfoctiva la popolazione, ma si partecipava all'opera di divisione internazionale delle forze del lavoro con condizionamenti sulla loro organicità in sede nazionale. Il problema, dunque, è al centro di un grande scontro in rapporto al quale è utile ricordare che non è affatto vero che nella Svizzera, nella Germania, nel Belgio, nell'Olanda, in Europa gli emigrati hanno trovato fortuna: per ogni italiano che ha fatto fortuna – scrive Paolo Cinanni – centomila hanno dovuto soccombere.³⁸⁰

- l'alterazione di atteggiamenti e di comportamenti della popolazione rimasta in loco, sia a causa degli interscambi con gli emigrati, sia per il ritorno, temporaneo o definitivo, di un gran numero d'espatriati con le qualità professionali e culturali acquisite ossia modificate durante il soggiorno nei paesi d'arrivo. Del resto, però, l'emigrazione si risolve in perdite secche, in quanto coloro che emigrano finiscono in tanti casi per rifiutare il contesto umano e culturale d'origine in cui il proprio io si è venuto formando;
- l'istituzione di rapporti politici, economici e culturali più intensi fra l'Italia e i paesi d'immigrazione accoglienti.

Volendo compiere un bilancio a livello generale, possiamo sostenere che l'emigrazione italiana in vari casi e in diverse aree può essere valutata

³⁸⁰ Crupi Pasquino, *Gli emigrati nel mirino della letteratura narrativa*, in ID, *Un popolo in fuga: viaggio letterario tra gli emigrati d'Italia nel Mezzogiorno della Calabria*, cit., p. 11.

positivamente per la vita delle popolazioni, dove le conseguenze positive hanno sopravanzato quelle negative. Essa da sola non ha potuto però risolvere i problemi di arretratezza economica di tutte le aree d'esodo: l'emigrazione stessa è stata causata principalmente da uno squilibrio demografico-economico, e con il processo dell'emigrazione si è agito su una sola delle variabili, alleggerendo la pressione demografica; ma non sempre ad essa si è accompagnato un riuscito processo di sviluppo economico per un complessivo risanamento delle aree d'esodo.

La classe dirigente in Italia ha svolto un ruolo quasi continuamente negativo in temi d'emigrazione sin dal XIX secolo. Fra gli uomini di politica la nota della disapprovazione e della tristezza di fronte allo spettacolo di tanti lavoratori che lasciavano la patria e s'imbarcavano verso l'ignoto è stata quasi d'obbligo. Soprattutto agli uomini del Risorgimento veniva spontaneo il considerare un fatto doloroso l'abbandono della patria da parte di molti suoi figli. Alla delusione patriottica si univa lo sdegno dello spirito umanitario offeso dal racconto delle traversie e delle sofferenze subite dagli emigranti. Ci fu un senso di pietà, quindi, veramente diffuso; ma si trattava purtroppo una pietà che accettava la realtà senza volerla trasformare né capire nella sua dinamica.

Spesso, infatti, nel voler frenare l'emigrazione agivano moventi meno nobili. Dietro la delusione patriottica poteva nascondersi l'orgoglio offeso per un abbandono della patria che sembrava attestare l'insuccesso e il fallimento dell'opera risorgimentale. Oppure questa delusione più che nascere da un patriottismo attivo era tutt'uno con la sollecitudine del decoro nazionale, criterio di giudizio estrinseco che talvolta tradisce l'affievolirsi del vero patriottismo.³⁸¹

C'è un altro aspetto però di come la classe dirigente vide l'emigrazione italiana dai primi anni in cui essa si fece più irrilevante³⁸². Nei primi anni dell'Ottocento, i primi che cominciarono ad emigrare furono alcuni elementi degli italiani rappresentanti la tecnica e la capacità direttiva, elementi che arricchirono gli stati europei con il loro contributo. Dopo la formazione di una borghesia nazionale e dopo l'avvento del capitalismo si iniziò invece l'emigrazione del

³⁸¹ Ivi, p. 23.

³⁸² Cfr. Gramsci Antonio, *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*, 3 ed., Editori Riuniti, Roma, 1996.

popolo lavoratore, vere forze produttive del paese, che aiutò ad aumentare il plus-valore dei capitalismi stranieri: la debolezza nazionale della classe dirigente fu molto evidente contro quel fiume umano. Essa non diede la disciplina nazionale al popolo, non lo fece uscire dal municipalismo per un'unità superiore, non creò una situazione economica che assorbisse le forze di lavoro emigrate, in modo che questi elementi furono perduti in grandissima parte, incorporandosi nelle nazionalità straniere in funzione subalterna. In più, dopo l'Unità, la stessa classe dirigente, sempre così negativamente operando, pensò solamente ad un recupero delle glorie italiane in terra straniera, cioè di quegli elementi che nel campo delle invenzioni, delle scoperte, dell'arte militare avevano contribuito alla grandezza e ricchezza di altre nazioni, trascurando troppo crudelmente le migliaia delle anime povere che venivano caricate in tonnellate sui vascelli della morte:

La classe dirigente italiana, e la cultura che la rappresentava, era talmente occupata a cercare le orme del genio (Genio) italiano in terra straniera, dall'anno 1000 alla Rivoluzione francese, che non si accorgeva delle centinaia di migliaia di italiani che, bestialmente stivate, continuavano a lasciare le itale sponde. Non voleva accorgersene, cioè; non voleva curarsene. Erano italiani senza genio (Genio): sapevano soltanto lavorare con le braccia, e duramente. In altro luogo Gramsci osserverà: e perché questa classe dirigente, la sua cultura, la sua letteratura, dovrebbe occuparsene quando sono all'estero, se nemmeno se ne occupa quando sono in Italia?³⁸³

Anche nel XX secolo, per gli emigrati italiani, l'azione politica si rivolse soprattutto a salvaguardare o ad appoggiare i loro diritti in tema di lavoro, di abitazione, di sicurezza sociale e anche, in certo modo, i loro diritti politici attraverso la stipula di accordi bi/multilaterali. Per quanto riguarda invece l'azione all'interno del paese, mancarono un'analisi e una verifica del fenomeno migratorio che consentisse di delineare una politica globale in favore degli italiani all'estero, se non fino al 1975 quando si tenne a Roma la prima Conferenza nazionale dell'emigrazione, e poi la seconda nel 1988. A seguito degli auspici formulati, nel 1989 fu stabilito per legge che si tenesse il primo censimento degli italiani residenti all'estero. Negli ultimi anni, invece, l'Italia, ormai del tutto presa

³⁸³ Sciascia Leonardo, *Introduzione* a Stefano Vilardo, *Tutti dicono Germania, Germania*, Garzanti, Milano, 1976, pp. 5-7.

dai problemi concernenti l'immigrazione straniera, sembra non valutare più i propri emigrati all'estero, che hanno ancora problemi e difficoltà (per esempio nei paesi europei sono fra i più colpiti da disoccupazione elevata e di lungo periodo).

1.2.2- Il grande esodo nella letteratura italiana

Abbiamo voluto presentare questo panorama del fenomeno dell'emigrazione italiana fra Otto e Novecento per poter capire quanto imponente fu e come assunse via via aspetti di un epocale esodo con forti ricadute sociali, economiche e di grandi lacerazioni umane: abbiamo osservato l'arco temporale ricoperto dal fenomeno migratorio italiano che attraversò tutta la storia italiana almeno nei primi cent'anni dalla sua unificazione. Oltre ad altri aspetti (regioni con maggiori percentuali d'emigrazione, mete di maggiori percentuali d'immigrazione), l'emigrazione italiana ebbe un altro aspetto molto interessante rappresentato dal fenomeno del pendolarismo: con le ovvie differenze in relazione alla distanza dei paesi d'accoglienza, l'emigrazione italiana è stata caratterizzata da forti movimenti di partenze e ritorni, ed eventualmente ulteriori partenze.

Per quanto riguarda la rappresentazione del fenomeno dell'emigrazione nella letteratura italiana è vero che in Italia è mancato il grande romanzo dell'emigrazione. Gli italiani hanno prodotto una tradizione letteraria popolata da tantissimi grandi scrittori, ma nella maggior parte delle loro opere, c'è una grande disattenzione verso l'emigrazione, tranne qualche eccezione. Ci fu infatti una strana contraddizione fra il sentimento generale della popolazione, consistente soprattutto in una commozione grandissima come la più vera reazione del paese di fronte alla rivelazione del fatto dell'emigrazione; e la letteratura creativa di quel periodo. Da un lato quella commozione veniva sì espressa dappertutto dai poeti e dai letterati innanzitutto, ma anche dagli scrittori e dai politici, e soprattutto dai giornali i cui frequenti articoli sul tema concorrevano efficacemente a creare nell'opinione pubblica lo stato d'animo verso l'emigrazione; dall'altro nella letteratura si potrebbe dire che la commozione non fosse molto profonda se si nota che la produzione e il livello dell'arte rimangono assai modesti.

Per quella noncuranza letteraria Ugo Ojetti si lamentò infatti che di «italiani in basso e in alto, manovali o banchieri, minatori o medici, camerieri o ingegneri, muratori o mercanti, se ne trovano in ogni angolo del mondo. La letteratissima letteratura nostra li ignora, anzi li ha sempre ignorati»; e Gramsci, in accordo con il parere dello scrittore romano, ebbe infatti a commentare le sue parole osservando che in Italia era sempre esistita una notevole massa di pubblicazioni sull'emigrazione solamente come fenomeno economico-sociale, senza che vi corrispondesse tuttavia una letteratura artistica di equivalente rilevanza. Le osservazioni gramsciane sull'amara constatazione andavano completamente a fondo del problema e fornivano all'interrogativo introdotto da Ojetti («Come mai noi italiani che abbiamo portato su tutta la terra il nostro lavoro ... siamo i soli a non avere romanzi in cui i nostri costumi e la nostra coscienza siano rivelati in contrasto con la coscienza e i costumi di quelli stranieri ...»?)³⁸⁴) una prima e sensata risposta che ogni emigrante,

racchiude in sé un dramma, già prima di partire dall'Italia. Che i letterati non si occupino dell'emigrazione all'estero dovrebbe far meno meraviglia del fatto che non si occupino di lui prima che emigri, delle condizioni che lo costringono a emigrare, ecc., che non si occupino cioè delle lacrime e del sangue che in Italia, prima che all'estero, ha voluto dire l'emigrazione in massa.³⁸⁵

Si potrebbe attribuire in parte quella lunga scarsità d'attenzione nella letteratura, fra l'altro, all'ignoranza dell'esistenza di quell'altra Italia, vale a dire la vita degli italiani formatasi nei paesi d'immigrazione, quell'altra Italia rimaneva quasi un'idea astratta, un'altra realtà in prima persona sconosciuta, o almeno sconosciuta nel senso che non l'hanno vissuta. A tal proposito Crupi vede che lo scrittore, in particolare nell'Ottocento, soprattutto con la propria formazione radical-borghese e con la propria esperienza provinciale che gli impediva di vedere oltre la sua terra, aveva bisogno di seguire i suoi personaggi e di tenerli sotto controllo giacché li ritiene come sue creature, che ama e odia. E infatti solo nel secondo dopoguerra, una vera e propria letteratura d'emigrazione si afferma e

³⁸⁴ Cfr. Ojetti Ugo, *Lettera a Piero Parini sugli scrittori sedentari*, *Pegaso*, settembre 1930.

³⁸⁵ Gramsci Antonio, *Letteratura e vita nazionale*, Einaudi, Torino, 1966, ora in ID, *Quaderni del carcere*, cit., vol. III, pp. 2253-4.

si manifesta in seguito alla scissione degli intellettuali dal blocco egemone che aveva sempre orientato le scelte della cultura.

È a quest'egemonia del potere che deve anche la creazione di un contrasto tra i vari saggisti che parlarono dell'emigrazione, e i letterati che quasi tutti o tacquero o dissero poco e falso negli anni inquieti e disonoranti tra il 1870 e il 1910. L'idea dell'esistenza di un'altra Italia non poteva affatto essere riconciliata con i principi dell'unificazione dell'Italia. Durante la costituzione di un regno unificato per il popolo italiano, non conveniva parlare di un'altra Italia, che si trova all'altro lato dell'oceano. In questo modo è evidenziata l'omissione nei testi narrativi per poter proteggere l'idea dell'unificata nazione italiana.

L'emigrazione non rappresenta comunque un tema lasciato completamente fuori dalla tradizione letteraria. Nonostante quella quasi comune disattenzione letteraria, alcuni intellettuali tentarono in qualche misura, di dar veste e dignità letteraria, se non proprio artistica, a quelle riflessioni sul fenomeno dell'emigrazione contadina che la sensibilità e la collocazione politico-sociale degli autori consentivano o dettavano. Non mancarono cioè scrittori e letterati che trassero spunto dall'emigrazione per elaborare componimenti, narrazioni e canti diretti a far conoscere il problema e a manifestare l'immancabile onda di sensazioni che il suo drammatico manifestarsi provocava. Sarebbe comunque inesatto ritenere quegli sforzi, tanto più rimarchevoli quanto più isolati nel contesto complessivo della letteratura italiana di fine Ottocento, sufficienti ad attenuare la drasticità del giudizio gramsciano: questi scrittori e letterati, infatti, provarono molto raramente e in modo tanto estrinseco a ricercare un possibile motivo d'ispirazione poetica in quelle condizioni che in Italia, prima che all'estero contribuivano a caratterizzare ed a creare la figura tipica dell'emigrante. Assai più spesso la loro produzione si limitò dunque ad essere il corrispettivo esatto, in versi e in prosa, della letteratura socioeconomica corrente (a sfondo anti-emigrazionistico sino agli anni Ottanta dell'Ottocento, ed emigrazionistico negli anni successivi).

Nel 1840, Manzoni, nel suo capolavoro, *I promessi sposi*, scrisse degli effetti della peste, per cui gli operai e i contadini emigrarono per lo scarso lavoro ed i

bassi salari. Tra l'ultimo ventennio dell'Ottocento e il primo quindicennio del Novecento ci fu una produzione letteraria sommersa e magmatica di vari generi e modelli di scrittura che testimoniassero una complessiva carenza di sguardo e di ascolto della letteratura italiana rispetto ad un fenomeno sociale di così vaste dimensioni, da attribuire certamente a quella separatezza dalla realtà, che per lunghi tempi aveva caratterizzato la letteratura italiana. A dar più rilievo a questa separatezza della letteratura rispetto all'esodo migratorio si può ricordare come esempio il silenzio di Emilio Cecchi sul mondo dell'emigrazione nel suo libro *America amara*³⁸⁶ del 1939. Al contrario si può invece ricordare un commento di Francesco Jovine sulla disattenzione della letteratura verso l'emigrazione:

il mio pensiero si volge [...] alla silenziosa e tragica rivolta dell'emigrazione [...] era l'altra Italia e fu un'Italia che trovò scarsi e inadeguati echi nella letteratura nazionale. La quale, continuando a parlare del nostro paese e della sua gente, si riferiva sempre, sia pure con forme diverse, con rinnovati mezzi espressivi alla tradizionale visione di un'Italia misconosciuta erede di un passato illustre. Letteratura eternamente archeologica e commemorativa. Così un popolo squallidamente nudo continuò a vestire il corpo di cenci vistosi e a velare la sua vera anima di magniloquenza bugiarda. E la vera anima dell'Italia, come tutti forse oscuramente avvertirono, restò segreta e indecifrabile, continuò e ancora continua a vivere la sua vita senza luce di chiara analisi o di poetica rappresentazione.³⁸⁷

Di questo carattere memorialistico della cultura italiana in genere e della letteratura in particolare scrisse anche Costantino Ianni che vide che l'interpretazione del disinteresse degli intellettuali italiani rispetto quello che si poteva considerare il maggior fenomeno sociale del loro popolo, si poteva trovare nella forte prevalenza di cultura storicistica, che aveva tanto impedito lo sviluppo delle scienze sociali.

³⁸⁶ Il libro raccoglie e coordina impressioni, osservazioni e memorie di due lunghi soggiorni di Emilio Cecchi negli Stati Uniti (1930-31) e in Messico (1937-38). In *America Amara*, Cecchi ha fermato la sua attenzione su alcuni fenomeni culturali, artistici e politici. Ma tutto il libro è punteggiato di figure, profili, ritratti. I negri di Padre Divino e quelli delle piantagioni, i magnati a caccia della volpe, le dame e le zitelle della metropoli, studenti e studentesse californiani, il buon ladro, il vecchio pittore a Città del Messico, ecclesiastici ed *espadas*, cinematografari e ragazze da strapazzo sono alcuni dei protagonisti di questo libro di viaggio.

³⁸⁷ Jovine Francesco, *Le due Italie, Domenica*, 17 settembre 1944.

Certo non ignoriamo che nell'essere o fare lo storico ci sono vantaggi speciali: non si hanno impegni con i problemi del giorno, e quindi non si hanno fastidi, come direbbe Ernesto Rossi, con i «padroni del vapore» i quali sono tra i più cospicui beneficiari dell'emigrazione, giacché compito dello storico sono i fatti del passato, quanto più remoti tanto meglio.³⁸⁸

Per quanto riguarda l'immagine letteraria tipica formatasi attorno al fenomeno dell'emigrazione di massa, occorre precisare che la letteratura, in particolare quella narrativa, è punto di confluenza delle percezioni di qualsiasi fenomeno, ma nello stesso tempo si può trasformare in un mezzo che con la propria rappresentazione e con il proprio immaginario diffonde idee, immagini e stereotipi su quel fenomeno. Proprio l'interazione dei vari segmenti storici, sociologici e letterari raggruppa e moltiplica stereotipi di lunga durata, che vanno analizzati, giacché non sono solo originati da una subalterna iterazione di immagini letterarie ma anche da interferenze di varia natura, storico-culturale, sociale ed antropologica all'interno di un circuito che si crea tra rappresentazione ed immaginario della letteratura e percezione ed uso del fenomeno da parte dei vari ceti sociali, intellettuali e politici.

Occorre innanzi tutto esaminare in alcune fasi del fenomeno l'evoluzione e gli adattamenti subiti da certi concetti intorno all'emigrazione che non rifiutarono di affidarsi al tramite della poesia e della prosa per farsi strada ed imporsi presso larghi strati dell'opinione pubblica. Queste poesie e questi racconti, infatti, non solo traducevano stati d'animo e posizioni peculiari degli autori, ma miravano anche a produrre determinati effetti fra la gente.

Contornandoli di chiose dal sapore in un primo momento antiemigrazionistico, si cercò quasi sempre di dare a questi lavori letterari una diffusione più ampia e se essi certo non giunsero alle orecchie dei «buoni villici», destinatari soltanto ipotetici del messaggio

³⁸⁸ Ianni Costantino, *Il sangue degli emigranti*, Edizioni di Comunità, Milano, 1965, pp. 50-51. [Gli emigranti erano la "vergogna d'Italia", «elemento – dice ancora Croce – negativo, massa inerte e pesante e riluttante» (Benedetto Croce, *Storia del regno di Napoli*, Bari, 1967, p. 255). Perché, dunque, parlarne? E la consegna è stata tenuta per lungo tempo e in grande parte. (in Crupi Pasquino, *Letteratura e emigrazione*, Reggio Calabria, Casa del libro, 1979, p. 24).]

poetico, commossero e impressionarono almeno il pubblico borghese e piccolo borghese delle città.³⁸⁹

Il primo concetto-modello sull'emigrazione fu diffuso a partire dagli anni Ottanta dell'Ottocento fino agli anni venti del Novecento e fu essenzialmente caratterizzato da un'immagine dell'emigrazione come evento luttuoso, disgrazia, malattia, follia o morte; e a quest'immagine spinsero diverse sollecitazioni: l'ancora insistente iconografia romantica letteraria ed artistica di situazioni ed atmosfere mortuarie; le posizioni anti-emigrazionistiche della classe dei proprietari terrieri largamente presenti nei partiti, in parlamento e nella pubblicistica del tempo; la componente antropologica concernente innanzi tutto il mondo contadino, cioè il protagonista principale dell'esodo, riproposta e rielaborata in varie ricerche³⁹⁰ in cui le teorizzazioni suggestive sull'emigrazione come equivalente critico della morte, si verificarono tramite alcuni rituali, come quella della partenza, che si collegano perfettamente con quelli del lutto e del cordoglio. Nella dimensione antropologica l'emigrazione era un evento che provocava situazioni di lutto, produceva un distacco traumatico dalla comunità familiare e da quella del paese, separazione forzata, cesura e lacerazione nel flusso degli affetti e dei referenti culturali. Il viaggio era verso l'ignoto, verso una terra senza confini, crocevia di sofferenze terribili e luttuose. Del resto lo spazio infinito dell'oceano dava proprio l'impressione sull'esperienza dell'emigrazione: la paura dell'ignoto, il rischio di perdersi, l'impossibilità d'avere una sepoltura e di rimanere spirito vagante per l'eternità, e quindi l'impossibilità di avere una domesticazione della morte stessa mediante il conforto, il pianto, i riti religiosi, la vicinanza dei familiari e della comunità d'appartenenza. Si tratta di un'angoscia territoriale che l'oceano amplificava in una dimensione del tutto nuova nelle centinaia di migliaia di contadini che lo varcavano, e l'idea della morte sull'oceano e la sepoltura nelle sue acque costituivano l'acme di quell'angoscia

³⁸⁹ Franzina Emilio, *Platee borghese, scrittori e letterati: la «classe dei colti» e l'emigrazione contadina*, in AA. VV., *La grande emigrazione*, Marsilio, Venezia, 1976, p. 240.

³⁹⁰ Cfr. De Martino Ernesto, *Morte e pianto rituale: dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Edizioni scientifiche Einaudi, Torino, 1958; Delia Frigessi Castelnuovo, Michele Riso, *A mezza parete: Emigrazione, nostalgia, malattia mentale*, Einaudi, Torino, 1982; Teti Vito, *Il paese e l'ombra*, Periferia, Cosenza, 1989.

territoriale che tormentava l'emigrante e si proiettava pure nella comunità d'origine.

Alla luce di questa chiave d'interpretazione dell'esodo si può rileggere l'opera verghiana, che si focalizzò essenzialmente sul rapporto tra contadini e proprietari nella Sicilia feudale, preunitaria e postunitaria, che rimarrà il problema principale dell'opera verghiana in cui il nodo città-campagna, questione sociale-emigrazione si risolve con una preferenza per l'immobilità storica: nella novella intitolata *Fantasticheria* si legge:

[...] si possa vivere qui tutta la vita, [...] basta non possedere centomila lire d'entrata, prima di tutto; e in compenso patire un po' di tutti gli stenti tra quegli scogli giganteschi, incastonati nell'azzurro ... così poco basta perché quei poveri diavoli che ci aspettavano sonnecchiando nella barca, trovino tra quelle loro casupole [...] tutto ciò che vi affannate a cercare a Parigi, a Nizza ed a Napoli³⁹¹.

Spiega poi che il problema non consiste nell'ingiusto assetto proprietario della terra, anzi nella ribellione e nel rifiuto di quell'assetto proprietario, esprimendosi così: «Allorquando uno di quei piccoli, o più debole o più incauto, o più egoista degli altri, volle staccarsi dai suoi per vaghezza dell'ignoto, o per brama di meglio, o per curiosità di conoscere il mondo; il mondo, da pesce vorace ch'egli è, se lo ingoiò, e i suoi più prossimi con lui». Da queste parole spunta fuori la filosofia della rassegnazione che il Verga consiglia a difesa dello statico mondo siciliano, ritenendo i motivi della partenza di alcuni contadini, ora la vaghezza dell'ignoto, ora la brama d'una vita migliore, ora la curiosità di conoscere il mondo, e non la fame e lo sfruttamento delle strutture arretrate della società siciliana.

Il Verga in quel sottosviluppo volle vedere soltanto il sottosviluppo, raccogliendo solo esempi e vicende di rassegnazione e di accettazione. Volle vedere soltanto questo nonostante le sottolineature di linee diverse che le inchieste sulla Sicilia, da lui conosciute, di Jacini e Franchetti, di Sonnino e di noti studiosi demologici, venivano indicando. Il mondo contadino, come usciva da quelle oneste testimonianze, non era più

391 Verga Giovanni, *I Malavoglia*, introduzione e note di Roberto Fedi, in appendice la seconda prefazione e la novella *Fantasticheria*, Guerra, Perugia, 1999, (Treves, Milano, 1881), p. 269.

rassegnato a mendicare il lavoro, a riceverne non la mercede, ma la elemosina, a scagliare nel barbarico diritto della prima notte le donne e nelle zolfare i bambini.³⁹²

Il Verga vede che i galantuomini non potevano lavorare le proprie terre, e solo la povera gente lo poteva fare, e questa povera gente non poteva vivere senza i galantuomini. Di conseguenza l'unica emigrazione, che il Verga accettò, fu quella stagionale all'interno della Sicilia, che poteva sì alleggerire i lamenti dello stomaco digiuno, mantenendo immobili gli equilibri, e non mutando i rapporti tradizionali di forza tra galantuomini e contadini. Cambia invece l'opinione quando l'emigrazione si manifesta né stagionale né interna. Quando 'Ntoni, il maggiore dei Malavoglia, intende partire per far fortuna in città, l'assedio contro di lui è totale. Padron 'Ntoni, in cui è «camuffato il Verga con le sue preoccupazioni di agrario»³⁹³, che vede sparire manodopera a buon mercato, tenta di dissuadere il nipote, coalizzando più temi della cultura subalterna, ricordandogli che «è meglio contentarsi che lamentarsi» e che «è cosa buona rimanere al proprio paese dove nessuno muore di fame [...]», e «“Tu sei un ragazzo e non lo sai! ... Non lo sai! ... Vedrai cos'è quando non potrai più dormire nel tuo letto; e il sole non entrerà più dalla tua finestra! [...]”»³⁹⁴.

Si parlò di una «cantonata storica gigantesca»³⁹⁵ da parte del Verga, perché proprio nel 1881, l'anno in cui uscì *I Malavoglia*, dall'Europa emigrarono in America ottantacinque mila, e tre anni più tardi, duecento mila, dei quali la metà circa erano siciliani. Pasquino Crupi ritiene invece che non si tratta soltanto di una cantonata storia gigantesca del Verga, bensì una scelta di classe, dell'opposizione di classe all'emigrazione che può cambiare completamente l'ambiente morale per l'emigrante che, dopo il rimpatrio, torna uomo, sentendo la propria dignità nel lavoro; egli, vissuto in altri climi, in altre coltivazioni, in altre civiltà; non vive più nell'atmosfera meridionale di prima, e ha il coraggio di lamentarsi e d'invocare la giustizia se gli vien fatto un torto. Egli vede uno scampo all'oppressione al di

³⁹² Crupi Pasquino, *Gli emigrati nel mirino della letteratura narrativa*, in ID, *Un popolo in fuga: viaggio letterario tra gli emigrati d'Italia nel Mezzogiorno della Calabria*, cit., p. 16.

³⁹³ Ivi, p. 19.

³⁹⁴ Verga Giovanni, *I Malavoglia*, cit., p. 185.

³⁹⁵ Cfr. Fernandez Dominique, *Madre mediterranea*, traduzione di Paolo Caruso, Mondadori, Milano, 1967, p. 261.

fuori del brigantaggio, dell'assassinio e della ribellione. Il dibattito sull'emigrazione s'avviva dopo l'unità e Verga vi partecipa fortemente poggiandosi sul reale attaccamento alla casa e al paese natale dei contadini siciliani e quindi aggrega contro l'emigrazione tutte le ragioni della parte più conservatrice e reazionaria della classe dirigente italiana, che diffondeva il discorso sul sangue e sulle lacrime che costava la deportazione e da lì traeva l'incitamento a mantenere la civiltà contadina, che trovava il suo opposto nella civiltà delle banche e delle imprese. Questo pensiero verghiano si potrebbe d'altra parte, inserire nel filone ideologico dell'antiamericanismo: fra Ottocento e Novecento la cultura europea è infatti attraversata da una consistente corrente antimodernista che trova nel contrasto tra Europa e America del Nord un fertile terreno d'esercizio privilegiato. L'America è ritenuta il paese della modernità realizzata, della civiltà materialista, industriale, economicistica, ma anche della dispersione e dei disvalori; mentre l'Europa è la civiltà, la storia, la tradizione dei valori culturali. Solo negli anni Trenta del Novecento questa tendenza antiamericanista, che attraversa la letteratura italiana fra i due secoli e quella d'emigrazione si arricchisce di ulteriori motivazioni politiche a seguito della svolta del fascismo in politica estera.

Mario Rapisardi, nella stessa area meridionale, si impegna di indagare più approfonditamente la questione sociale dando molta attenzione ai reietti, ai loro affanni, ai loro scatti di ribellione, alle loro aspirazioni di progresso e di cambiamento. Egli accusa la classe dirigente che ingrassa sulla povertà delle masse popolari, che difende ferocemente e esclusivamente i suoi privilegi, che consuma nelle miniere e nelle zolfare le migliori energie del popolo, che condanna al sole e alla fatica irredenta contadini, che espelle dal territorio nazionale migliaia e migliaia di popolani che, per quest'unica via, scappano dalla morte lenta. Nella poesia *Emigranti* del 1883, focalizza l'analisi delle cause della dispersione per il mondo, in America, dei siciliani, nati nudi, mettendo a nudo il profondo fossato che divideva l'Italia dei ricchi dall'Italia di coloro che

... abbandonano il natio paradiso
Il cielo chiaro, i pescosi lidi, la terra amica
Dell'aurea libertà,
Perché tu, cielo azzurro, non hai per loro un riso,
perché voi, pingui campi, non crescete una spica
Per chi il sudor vi dà.

E il suo cupo pessimismo gli vieta di scorgere un qualsiasi barlume di speranza né d'immaginare un futuro migliore al di là dell'Atlantico:

Veleggia, o nave, stridi vapor. Che mira in fondo,
Fra cielo ed acque, il misero superstite? S'affaccia,
Ecco, la terra à là;
Ma ritta su la riva del sospirato mondo,
Col ghigno su le labbra, con spalancate braccia
La fame orrenda sta.³⁹⁶

L'emigrazione è presente come tema anche nelle opere di Edmondo De Amicis, lo scrittore che più di ogni altro sente il dramma degli emigranti, già nel 1880 nei versi de *Gli emigranti* effonde il suo sentimento nel cogliere il momento dell'addio:

Cogli occhi spenti, con le guance cave,
Pallidi, in atto addolorato e grave,
Sorreggendo le donne affrante e smorte,
Ascendono la nave
Come s'ascende il palco della morte.

.....

Vanno, ignari di tutto, ove li porta
La fame, in terre ove altra gente è morta;
Come il pezzente cieco e vagabondo
Erra di porta in porta,
Essi così vanno di mondo in mondo.

E ognuno forse sprigionando un grido,
Se lo potesse, tornerebbe al lido,
Tornerebbe a morire sopra i nativi
Monti, nel triste nido

³⁹⁶ Rapisardi Mario, *Opere*, vol. III, N. Giannotta, Catania, 1896, pp. 152-55.

Dove piangono i suoi vecchi malvivi.

E il poeta non può che rivolgere loro il suo sincero augurio:

Addio, fratelli, Addio, turba dolente!

Vi sia pietoso il cielo e il mar clemente,

V'allieti il sole il misero viaggio;

Addio povera gente,

Datevi pace e fatevi coraggio.

Stringetevi il nodo dei fraterni affetti,

Riparate dal freddo i fanciulletti,

Dividetevi i cenci, i soldi, il pane,

Sfidate uniti e stretti

L'imperversar delle sciagure umane.³⁹⁷

In questa poesia, in cui prevalgono vistosamente stereotipi letterari e iconografici della cultura romantica e che testimoniano la difficoltà della poesia italiana prima del Pascoli ad elaborare un linguaggio adatto alla rappresentazione del fenomeno dell'emigrazione, ma che presentano anche stereotipi antiemigrazionistici come quello sui «mercanti menzogneri» cioè gli agenti d'emigrazione, accostati agli emigranti «carne da cimitero», con slittamento aggettivale finalizzato ad un accrescimento tonale riversato sulle figure degli emigranti: «oggetto di scherno», «bestie da soma», «dispregiati iloti».

De Amicis riprende il tema dell'emigrazione nel 1889 con il romanzo *Sull'oceano*, con il quale, De Amicis, secondo Emilio Franzina, realizza la «definitiva integrazione di finalità ideologico-letterarie e politico-sociali sul tema dell'emigrazione».³⁹⁸ Si tratta, più che di un romanzo, di una narrativa-reportage o di un resoconto di viaggio in cui De Amicis scrive dei vascelli della morte e di una fuga disperata, sia dal nord che dal sud, di proprietari e sottoproprietari, di italiani gettati sui mercati stranieri. Il libro, un diario di bordo della traversata oceanica da Genova, il maggior porto di partenza verso Buenos Aires, riflette la povertà e la miseria del Galileo, una nave, su cui si trova lo stesso giornalista e scrittore ligure insieme ad altri emigranti nel 1884, quando anche in Italia l'emigrazione stava diventando un fenomeno di massa. Le scene descrivono

³⁹⁷ De Amicis Edmondo, *Poesie*, F. Casanova, Milano, 1889.

³⁹⁸ Franzina Emilio, *La grande emigrazione*, cit., p. 245.

l'igiene assente, il rancio consumato tra confusione e sporcizia, promiscuità con bestie macellate durante il viaggio e la morte incontrata lungo la traversata. Qui l'autore è un passeggero di prima classe, interessato però, per ragioni professionali, a condurre una personale inchiesta sulle condizioni di viaggio, le storie, le aspettative e le motivazioni ad emigrare dei viaggiatori di terza, anche questa volta ammassati nella stiva in condizioni miserevoli.

In un cantuccio di prua formato da una stia di tacchini e da una grossa botte addossata all'opera morta - largo appena da vuotarvi un sacco di carbone - s'era fatto il covo una famiglia di cinque persone, che vi passavan la giornata pigiate e appiccate in modo fra sé e alle pareti, da far pensare che non si fossero ficcati là che per gioco. Era una famiglia di contadini dei dintorni di Mestre; marito e moglie ancor giovani: lei incinta avanzata; due gemelli maschi di sei anni e una ragazzina sui nove, che aveva il capo fasciato. Questa faceva la calza sul davanti, e i marmocchi biondi erano imprigionati fra le gambe del padre, che fumava la pipa, con le spalle al parapetto, porgendo un braccio alla moglie che gli rimendava la manica. Poveri, ma puliti: sei visi che spiravano una cert'aria di bontà e di rassegnazione serena. All'avvicinarsi del medico, l'uomo s'alzò sorridendo, e gli disse che la «putela» stava meglio: s'era ferita due giorni innanzi ruzzolando per la scala del dormitorio. - E come va questa cucina? - gli domandò il medico. Il contadino andava ogni giorno in cucina con gli altri emigranti, a sbuciar patate e a sgranar fagioli sotto la direzione dei sottocuochi, che davan loro in compenso qualche bicchier di vino. - La va ben -, rispose; - almanco se beve.³⁹⁹.

De Amicis dipinge realisticamente gli svaghi dei viaggiatori borghesi e il dramma degli emigranti. Inoltre inserisce nel suo racconto vere e proprie interviste a questi ultimi, dati e cifre sulla vita di bordo e registra le loro espressioni dialettali. De Amicis tenta di far emergere il punto di vista dei protagonisti, con uno stile narrativo che fa tesoro delle tecniche, allora in rapido progresso, del giornalismo militante. Il suo libro, d'altra parte, proprio perché incentrato sul viaggio degli emigranti non può raccontare la loro esperienza nella sua interezza. *Sull'oceano* divenne un modello obbligato di riferimento per chi si accinge a scrivere della traversata oceanica; esso concentra in effetti una larga parte di rappresentazioni e finzioni letterarie, una scrittura modulare che attraverso uno sguardo ed una forte presa sulla realtà assorbe significativi segmenti socio-

³⁹⁹ De Amicis Edmondo, *Sull'oceano*, Garzanti, Milano, 1944.

antropologici che entrano in un circuito rappresentativo in cui si fondono valenze ideologiche e forme letterarie: diario di bordo, prosa giornalistica ed immaginario letterario. La dimensione antropologica emerge nel libro come uno dei più significativi tratti della capacità di sguardo e di ascolto dello scrittore, in particolare nel capitolo intitolato *Il morto* dove racconta di un momento particolare del viaggio: la morte di un vecchio contadino piemontese. Quella morte crea non solo un profondo sentimento di tristezza in tutti i passeggeri ma anche inquietudine e paura per «quel morto che s'aveva a bordo e che si doveva buttare in mare la notte; e tutti gli occhi si volgevano ogni tanto a prua, inquieti, come se tutti avessero temuto di vederlo apparir da un momento all'altro, resuscitato, per maledire alla sua spaventosa sepoltura».⁴⁰⁰

De Amicis, in questo libro critica anche l'esito negativo degli ideali risorgimentali postunitari. Per lui la patria «era riuscita troppo al di sotto dell'ideale per cui s'era battuto. Un'Italia di declamatori e d'intriganti, apprestata ancora di tutta la cortigianeria antica, idropica di vanità, priva d'ogni grande ideale, [...] Dall'alto al basso non vedeva che una putrefazione universale». I poveri contadini che sono sulla nave per lui hanno il solo merito di non mascherarsi con la retorica patriottica e umanitaria. «Tornino gli Austriaci, ma ad arricchirli, saran con loro». «Eppure – gli faceva osservare De Amicis – quando sono in America ricordano ed amano la patria». Ma egli, appoggiato al parapetto rivolto al mare, rispondeva: «La terra, non la patria».⁴⁰¹ Le migliori pagine del libro sono infatti ispirate da un sentimento di commozione e di pietà accompagnato però dalla consapevolezza che esse non bastano: «Non ho provato mai tanta amarezza come in quell'ora di non poter dare per voi altro che parole [...] Per questo solo importerebbe di vivere, perché la patria e il mondo siete voi, e finché voi piangerete sopra la terra, ogni felicità e ogni nostro vanto sono menzogna»⁴⁰².

⁴⁰⁰ Ivi, p. 301.

⁴⁰¹ Ivi, pp. 63-64.

⁴⁰² Ivi, pp. 289-90.

Più pacato ma non meno pungente è il sentimento che Diego Garoglio mette nel cuore di un ragazzo che viaggia su una nave insieme al padre, mentre intorno sta uno stuolo di emigranti:

D'improvviso, proruppe il ragazzo rivolto al babbo: «Se fosse ancora vivo Garibaldi?»!

“Ebbene” – chiese il babbo un po' meravigliato.

“Lui non li lascerebbe mica andar via così per il mondo ... Lui li difenderebbe co' suoi mille Garibaldi dalla camicia rossa; troverebbe a tutti un posto in Italia, e le mamme rimarrebbero tutte nel paese coi bimbi ... Lui voleva bene alla povera gente! Ti ricordi, babbo, quello che disse quel giorno dal palco quel signore biondo ... quello che parlò tanto bene? Mi ricordo che diceva che tutti gli uomini devono esser buoni fratelli; e diceva che nessuno dovrebbe patire la fame, mentre c'è tanta gente che si diverte e non fa nulla ... Peccato che Garibaldi sia morto!” – concluse tristemente il ragazzo». ⁴⁰³

Giovanni Pascoli, con *Italy* (1897 o 1904) e *Pietole* (1909), scrive degli esuli emigranti, agricoltori dalle abitudini contadine, dai costumi della campagna che si contrappongono alla vita artificiosa, complicata e corrotta della città. Questi due testi concentrano infatti le tematiche anti-emigrazionistiche in soluzioni linguistiche ed ideologiche di grande originalità, a cominciare proprio dal tema emigrazione-malattia. La campagna e la civiltà contadina delle radici risultano così luogo salvifico, terra della guarigione dalla malattia contratta nei luoghi dell'altra civiltà, quella americana della città, delle macchine, del progresso. Dopo il rientro in Italia di una famiglia romagnola da Cincinnati, *Italy* si conclude con la piccola Molly, *malatella*, che riavrà la salute altrove perduta, ma una volta guarita, nel finale torna di nuovo nella civiltà del futuro, quella americana. L'emigrante lavora per tornare. *Pietole* descrive quello che costa la fuga dall'Italia degli esuli. Le segmentazioni ideologiche nazionalistiche ed anti-emigrazionistiche che in *Italy* trovano ascolto, ma che soprattutto in *Pietole* realizzano possibilità d'attecchimento deciso; mentre in *Italy* la coscienza di processi storici inarrestabili è più vigile, fluidificata ed efficacemente resa in peculiare simbologia e mitografia.

⁴⁰³ Garoglio Diego, *Fior di vita*, Bemporad, Firenze, 1909, p. 180.

Sarà Pirandello a ribaltare alcune segmentazioni ideologiche ed antropologico-sociali, in tema d'emigrazione con la novella *L'altro figlio*⁴⁰⁴, in cui l'idea dell'emigrazione s'è evoluta divenendo un fatto ineluttabile, il prodotto di una legge naturale, un atteggiamento cioè fatalistico. Essa si concentra sulla follia di Maragrazia, una madre siciliana che da un quindicennio non ha più notizie dei due figli emigrati nelle Americhe e rifiuta l'altro figlio, Rocco Trupia, frutto di una violenza subita dai briganti che hanno ammazzato il marito. Risulta poi una contraddizione nella vita di Maragrazia: Rocco Trupia è in fondo il figlio buono, mentre i normali figli americani sono causa di dolore e follia. La lacerante separazione dai figli emigrati ha creato in lei uno stato di dolore continuo, di fissità, di blocco psichico, di angoscia prolungata, di assenza simile a quello creato da un grave evento luttuoso. Se l'emigrazione è equivalente critico della morte, per Maragrazia si tratta di una morte non domesticata, violenta; il viaggio senza ritorno dei figli emigrati è un viaggio verso l'ignoto, quindi il nulla. A lei manca quel ponte in grado di collegarla ai vivi-morti figli emigrati, che le violenze della vita e della storia le impediscono di realizzare per superare la sua crisi della presenza. La novella pirandelliana costituisce un rovesciamento di codici ideologici e letterari, tra cui quelli pascoliani: la campagna non è più luogo salvifico ma landa desertificata, attraversata dalla morte; l'emigrazione è come una grande ombra silenziosa che svuota le case, i vicoli, desertifica il paesaggio, lascia segni indelebili di malattia, disgrazie, rovine.

Le tracce del tema dell'emigrazione sono anche rinvenibili in altre novelle pirandelliane tutte attorno ad *americani rimpatriati* come *Il vitalizio* del 1901, *Scialle nero* del 1904, *Il fumo* del 1904, *Filo d'aria* del 1914, *Nell'albergo è morto un tale* del 1917, dove la sua visione sull'emigrante è ben distante da ogni patetismo populistico.

Un altro esemplare dei romanzi d'emigrazione all'inizio del Novecento è il romanzo di Capuana, *Gli americani di Rabbato* del 1909; in cui si rispecchiano le analisi fatte nel primo decennio del secolo delle ricadute positive del fenomeno dell'emigrazione nel tessuto socio-economico del Mezzogiorno: le tracce anti-

⁴⁰⁴ Cfr. Pirandello Luigi, *Maschere nude*, Treves, Milano, 1920.

emigrazionistiche sono sbiadite negli scorci ritrattistici di americani rimpatriati con anelli alle dita e denti d'oro cui si affiancano le immagini delle case costruite e delle terre acquistate; e in chiave positiva si svolge la storia del protagonista Manu, che raggiunge i fratelli in America, dove uno si è perso dietro le sirene della malavita. Manu, affidato alle cure di una benefattrice maestra, vivrà il tempo americano come occasione di formazione e d'istruzione, che gli permetterà il riscatto sociale una volta tornato in patria, facendo l'insegnante e mettendo a servizio degli altri la propria esperienza: «Insegnerò un po' di americano qui: la gran volontà, il grande amore al lavoro». In questo percorso sbiadiscono in una scontata e didascalica proclamazione, ad uso dei giovani lettori, le parole pronunziate da Manu al suo rimpatrio: «la patria è sempre la patria! [...]. Voglio essere siciliano, italiano, non americano bastardo! ...»⁴⁰⁵.

Del resto nel romanzo sociale e popolare tra Ottocento e Novecento ci sono diversi temi ricorrenti concernenti l'emigrazione fra cui si ricorda soprattutto quello del naufragio (come in *Verso l'Ignoto, il romanzo dell'emigrante* (1903) di Achille Salzano) che può esprimere varie valenze: esito della maledizione per l'abbandono della terra natia e dei propri cari; scena straordinaria rispondente all'orizzonte d'attesa del pubblico dei lettori; opzione per accelerare e moltiplicare l'intreccio; espediente per ridurre al minimo il confronto dello scrittore con lo sconosciuto *habitat* del nuovo mondo e la difficoltà di rappresentarlo nei suoi fondali realistici, così necessari al romanzo popolare, perché essi servono a bilanciare e garantire la credibilità della realtà romanzesca e dei suoi improbabili intrecci e scioglimenti. D'altra parte il grande sviluppo del trasporto navale civile nei primi decenni del Novecento e l'industria editoriale letteraria iconografica hanno sollecitato nel romanzo popolare l'immaginario letterario in cui non entrano non più solamente le classi contadine migranti in terza e quarta classe, ed hanno dato alimento ad un immaginario letterario separato dal tema dell'emigrazione, facendo tessere altre trame e diverse scene o a bordo delle grandi navi o nei paesi d'immigrazione. Esempari in questo caso sono i romanzi

⁴⁰⁵ Capuana Luigi, *Gli americani di Rabbato*, Sandron, Milano, 1912 (1909), p. 151.

di Carolina Invernizio *I drammi degli emigranti* del 1910, *Fra i due mondi* di Guglielmo Ferrero (1913) e *Lettera dal mare* di Amy Allemand Bernardy (1909).

Nel primo quindicennio del Novecento il dirompente mutamento politico e culturale che si diffonde in Italia introduce novità importanti nella rappresentazione letteraria dell'emigrazione, che va in sintonia con la disfatta della cultura positivista e con la rivolta ideale, nel clima seguito alla delusione post-risorgimentale contro i modelli politico-sociali liberali e l'idea di progresso, una diffusa ansia di rigenerazione, di palingenesi che s'indirizza su strade diverse. Si presenta anche un'importante svolta nel concetto dell'emigrazione e nelle speranze che da essa dipendono: dalla speranza nel nuovo mondo, dove poter realizzare quei progetti di trasformazione sociale ed umana, sconfitti nella vecchia Europa, alla delusione in cui confluiscono segmenti considerevoli dell'antiamericanismo diffuso nella cultura italiana ed europea. L'America diviene in effetti lo spazio-tempo di verifica di quella bancarotta della scienza e delle ideologie positivistiche e progressiste che nell'Europa negli anni fra i due secoli va facendo molti indietreggiamenti lasciando l'opportunità alle nuove ideologie irrazionalistiche, spiritualistiche e nazionalistiche. Esemplare in questo nuovo scenario culturale e politico è il romanzo *La patria lontana* (1910) di Enrico Corradini, che propone una lettura fortemente ideologizzata dell'emigrazione segnando uno spartiacque rispetto alle letture precedenti: un romanzo a tesi, vero e proprio manifesto del nazionalismo maturo nella sua versione populistica, in cui la tematica dell'emigrazione svolge un ruolo primario. Il viaggio transoceanico del protagonista nazionalista rappresenta il primo tempo della campagna di proselitismo nella terza classe; poi nel Brasile comincia a dispiegare la sua azione di propaganda perché gli emigrati si accorgano del grave danno che l'emigrazione di massa rappresenta, una ferita che svela una condizione d'inferiorità: la nazione umiliata nei suoi figli trattati come bestiame, un vero e proprio processo di denazionalizzazione che si può fermare solo con una grande guerra e da qui egli riesce a convincere centinaia di emigrati in Sud America a rimpatriare per diventare dei combattenti che avranno il compito di additare ai loro connazionali in patria una nuova emigrazione, non più quella umiliante nelle

terre americane, ma quella nelle terre che la patria si sarà conquistate. Solo il ritorno in patria con il reinserimento nella terra natia può cancellare lo straniamento e lo sradicamento provocati dall'emigrazione, che altrimenti potrebbero causare la decadenza della razza italiana, oltre che esposta agli oltraggi di altre razze barbare, sarebbe destinata via via a perdere l'identità nazionale. La funzione dell'ideologia Corradini è largamente dominante fino agli anni Trenta tanto da emarginare sia la visione emigrazionistica che quella realistica, e ribalta tutte le categorie del sogno americano con una concentrazione politico-ideologica che manipola il discorso letterario e qualsiasi identità socio-antropologica. Emblematico di quest'ideologia è il romanzo di Franco Campitti, *Cerchi* (1934), in cui il protagonista è un borghese emigrato agli inizi del Novecento, rimpatriato dopo trent'anni, trasformandosi da fabbricatore di città americane in restauratore di un'economia rurale distrutta nei decenni prefascisti. La funzione corradiniana ha eco in un altro romanzo, apparso nel 1937, di Massimo Bontempelli, *Gente nel tempo* che presenta un personaggio emigrato rientrato per combattere la grande guerra.

Nei primi trent'anni del Novecento nella letteratura d'emigrazione non mancano tuttavia scrittori e opere che sono al di fuori dell'egemonia dell'ideologia Corradini, rilegandosi cioè ad altre esperienze letterarie, basate innanzitutto sul concetto sociale dell'emigrazione e non più sull'ideologia politica del fascismo: tra il 1909 e il 1921 Maria Messina pubblica cinque raccolte di racconti che palesano delle figure strette in un'angosciante condizione segnata dall'emigrazione. Un suo racconto esemplare è *Nonna Lidia* che narra di una vedova povera che con grandi sacrifici cresce il nipotino, mentre il padre è emigrato, fino a quando il piccolo le viene tolto perché richiesto dal padre in America e lei muore di crepacuore. Il rifiuto del sogno americano nel primo trentennio del Novecento segue quindi dei percorsi diversi rispetto a quelli sotto il segno dell'ideologia nazionalista e fascista. Ciò ha un altro emblema nel caso di Francesco Perri con il romanzo *Emigranti* (1928), che si può ritenere «l'unico

romanzo totale sull'emigrazione»⁴⁰⁶. L'emigrazione è vista come disgrazia, malattia e morte, che s'abbattono sulla famiglia calabrese dei Blefari i cui figli hanno deciso di tentare la strada dell'emigrazione transoceanica. Tutta la narrazione è pervasa da un'ideologia anti-emigrazionistica, un antimito del sogno americano che s'alimenta entro l'orizzonte delle classi subalterne in cui l'impatto migratorio provoca lacerazioni profonde e uno stravolgimento irreparabile dell'identità antropologico-culturale. Il romanzo è concentrato sulla sconfitta per la riconquista delle terre demaniali nel Mezzogiorno e da qui comincia il cammino della speranza verso l'America. La partenza è dolorosa ed obbligata, e lo stesso autore esprime una forte avversione per l'emigrazione che è responsabile di gravi lutti, di lacerazioni sentimentali e di scardinamento della famiglia. È stato Pasquino Crupi a riconoscere allo scrittore verista Francesco Perri il merito di una rivoluzione tematica di tutto riguardo: l'immissione nella letteratura italiana del tema dell'emigrazione come tema centrale, assorbente, esaustivo, della trama materiale del romanzo.

A cavallo degli anni Trenta-Quaranta comincia a diffondersi una più complessa rappresentazione dell'emigrazione e del sogno americano, con le opere di Alvaro, Silone, Pavese, Jovine, Levi, ai quali negli anni Cinquanta s'aggiungono quelle di Scotellaro, La Cava, Incoronato, Rimanelli e Strati. L'emigrazione come nostalgia della casa, della terra natia e degli affetti lontani è presente anche nei libri di Corrado Alvaro, soprattutto in *Gente in Aspromonte* del 1930, in cui lo scrittore volge l'attenzione più ai pensieri, che alle fatiche, dei contadini-emigranti, ed espone intera la categoria della nostalgia, che è di tutti e di tutti i tempi, che non è mai una discriminante del tempo storico e che è sempre di tutte le atmosfere umane.

La letteratura sull'emigrazione del secondo dopoguerra, pur non dando il grande romanzo, aggiunge molte pagine significative al tema in discussione. Nel *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi, i contadini lucani hanno un'immagine ambivalente dell'America: da un lato è la terra del lavoro, degli stenti e del denaro

⁴⁰⁶ Martelli Sebastiano, *Dal vecchio mondo al sogno americano*, in AA. VV., *Storia dell'emigrazione italiana*, cit., p. 456.

risparmiato, e dall'altro è il paradiso, la terra promessa del Regno. Quest'America reale e mitica è vista innanzi tutto attraverso gli occhi e la memoria dei rimpatriati che, con i risparmi riescono a comprare un pezzo di terra e spesso a costruire una casetta e a sposarsi, ma rimasti in paese, ricominciano ad avere stranamente una sofferenza, un misto di rimpianto, amarezza, rabbia, disadattamento, ed un'incapacità di rientrare totalmente nella vita della comunità d'origine. Per gran parte dei rientrati, il giorno del ritorno è ritenuto un giorno di disgrazia, in particolare per quelli che sono stati costretti al rientro dalla crisi del 1929, giacché la vita del paese li ha man mano ricondotti alle stesse condizioni dei giorni della partenza, mentre i segni d'energia e di fiducia della stagione americana cadevano l'uno dopo l'altro cedendo il posto ad una continua e disperata espressione d'angoscia. Anche nei romanzi di Ignazio Silone (*Fontamara*, 1933-53; *Vino e pane*, 1936-55; *Il seme sotto la neve*, 1941-61) gli unici personaggi d'emigrazione sono *americani* rimpatriati che presentano frammenti di esperienze e di memorie che riemergono nei giorni della vita ritrovata in paese, personaggi che si portano dentro i segni di un'esperienza che aggiunge solo altre prove alla concezione dell'universalità del cafone, giacché lo sfruttamento e la sofferenza del povero contadino sono gli stessi in tutti i paesi.

L'emigrazione rappresenta un tema principale anche nelle opere di Saverio Strati, convinto che dall'unità d'Italia al fascismo, al dopoguerra il nemico è lo stesso, il nemico è il governo, e contro la sua politica di difesa del privilegio e della rendita fondiaria non c'è che la fuga. *Mani vuote* (1960) è la prima significazione storica, paradigmatica, di una moltitudine sociale, che cerca rifugio alla rovina del vivere in paese dove il diseredato è respinto e travolto dalla violenza mafiosa e dal potere padronale. La scoperta del mondo in *Gente in viaggio* non è altro che un tratto dell'emigrazione: sulle stesse miserie e sulle stesse sofferenze prende consistenza dolorosa il cammino della speranza attraverso l'inferno dell'emigrazione transeuropea, nella civile Svizzera che lo stesso Strati conosce profondamente, per esservi stato anche lui emigrato. Vengono in genere riconosciute tre fasi d'emigrazione analizzate dall'autore nell'arco della sua esperienza narrativa. C'è l'emigrazione del primo novecento

quando la partenza era dovuta ad un desiderio di riscatto individuale e la meta sognata era l'America. L'emigrazione come fuga di massa, dopo il fascismo, verso alcune nazioni europee. Ed infine il fenomeno migratorio interno, verso le città industriali che Strati si preoccuperà di considerare nei romanzi successivi, caratterizzati da una maggiore attenzione ai risvolti psicologici. Scrive *La teda* nel 1957. La sua narrativa descrive la fuga dalla campagna, dalla fame e dalla mafia; però, con una novità: la rottura della nostalgia. Strati descrive l'emigrante che non vuole tornare. L'emigrazione equivale alla non accettazione delle condizioni che costringono la gente ad emigrare. Tornare vuole dire accettare le cose come stanno. L'autore cerca di convincere il lettore a respingere la società che permette questo fenomeno: a capovolgere la nostalgia.

In Rocco Scotellaro ritroviamo la stessa ambivalenza del concetto dell'emigrazione, da un lato ritenuta come evento luttuoso, ma dall'altro vista come varco a grandi mutazioni socio-economiche dovute al grande esodo che negli anni del secondo dopoguerra muove l'orizzonte del mondo contadino meridionale verso nuove mete. La sua vicenda corre quindi fino ed oltre la caduta del fascismo, quando, finita una guerra, ne comincia un'altra: una guerra per la sopravvivenza di milioni e milioni di disoccupati. Chiaro è, però, che da allora i contadini vanno incontro a quella grande disgregazione dell'emigrazione degli anni Cinquanta: testimonia ancora in *Margherite e rosolacci* (1978) la fine del suo mondo contadino che entra nella storia per perdersi, per annullare la sua autonomia nell'urto con l'altra civiltà, quella cittadina, che l'ha sopraffatto, mettendolo in movimento senza progresso e lasciando dietro il deserto. Un popolo disperso e senza nome, senza più radici, senza legami con la propria civiltà, senza memoria della sua storia, galleggiante su altre terre, e con un'immensa amarezza nel cuore.

Abbiamo pensato opportuno presentare questo panorama esemplificativo della tematica dell'emigrazione nella letteratura italiana dell'Ottocento e del Novecento, fino al secondo dopoguerra, specificandone le fasi principali che essa ha trascorso fin dai primi anni dell'esodo migratorio, e le diverse visioni sul

fenomeno da parte della classe politica dirigente da un lato e, di conseguenza, da parte degli intellettuali dall'altro. Di fronte a quel fenomeno sociale di immense dimensioni spaziali e temporali, il compito della letteratura è infatti stato quello di raccontarlo, dal momento che ogni tipo di narrazione rispecchia l'esperienza di vita di un singolo individuo o di un gruppo e si basa quindi su uno specifico punto di vista, personale o corale. Ogni narrazione, d'altra parte, rappresenta in qualche misura anche un'indagine: tiene insieme una componente soggettiva e un'altra oggettiva, anche se l'autore può far prevalere l'una o l'altra, e può nascondere, intenzionalmente, il proprio punto di vista. Questo spiega infatti un'essenziale differenza fra la narrativa e la storiografia: la ricerca storica raccoglie in effetti i dati relativi al maggior numero possibile di vicende e mira sempre all'oggettività; pur rappresentando in fin di conti anche un racconto.

Un'opera creativa totale dell'emigrazione⁴⁰⁷ dovrebbe infatti prevedere dei passaggi principali come i conflitti socio-economici che conducono all'emigrazione; la separazione dalla comunità d'origine; la partenza e l'arrivo alla meta; l'ingresso in un ambiente di lavoro moderno; ed infine l'impatto con altre culture. A questo punto l'eventuale protagonista dell'opera, vale a dire l'emigrante, si trova di fronte a due possibili varianti: o l'incapacità d'integrarsi, e quindi gli insuccessi vari e l'eventuale rimpatrio; o il successo economico, la capacità di riorganizzarsi un minimo di vita sociale, e allora il non rientro. Il romanzo della grande emigrazione riguarda di seguito la traiettoria narrativa che va dalla nascita del conflitto sociale e familiare, che determina il destino dell'emigrante, fino alla sua sospensione dovuta alla partenza. Tutto ciò che succede dopo la partenza non è emigrazione ma immigrazione. Oltre il racconto del viaggio, ciò che segue alla partenza avviene in tempi e luoghi caratterizzati da differenze culturali e linguistiche rispetto all'ambiente d'origine. In questo senso, nella letteratura italiana dell'Ottocento e di una grande parte di quella del Novecento non è dato riconoscere romanzi d'immigrazione⁴⁰⁸, e in più le

⁴⁰⁷ Cfr. Manzotti Fernando, *La polemica sull'emigrazione nell'Italia unita*, cit.

⁴⁰⁸ Per una bibliografia dei romanzi, diremmo recenti, d'immigrazione si veda AA. VV., *La letteratura dell'emigrazione : gli scrittori di lingua italiana nel mondo*, a cura di Jean-Jacques Marchand [et al.], Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, Torino, 1991.

condizioni stesse che provocarono l'emigrazione di massa sono state scarsamente indagate dai letterati. In questo contesto dello studio dell'emigrazione risulta importante l'analisi del rapporto patria-emigrante-meta. Come hanno recentemente suggerito due studiosi⁴⁰⁹, lo studio delle migrazioni deve non limitarsi ad essere una ricerca storica qualsiasi: se lo studio della storia significa in gran parte lo studio del movimento delle persone nel tempo, quello delle migrazioni deve essere lo studio del loro movimento nel tempo e nello spazio: alla tradizionale ed indispensabile variabile del tempo, della profondità storica, delle cesure tra le diverse epoche e della successione delle trasformazioni, gli storici impegnati allo studio delle migrazioni, hanno aggiunto la variabile del movimento nello spazio, che a loro giudizio rappresenta una caratteristica centrale delle vicende politiche, sociali, culturali ed economiche dell'età contemporanea. Da questa constatazione, per uno studio integrato del fenomeno delle migrazioni, bisogna esplorare le origini e le cause dei movimenti di popolazione, farne le direzioni su livelli locali e internazionali, esplicitare i modi ed i mezzi del viaggio, i soggetti che fungono da mediatori del viaggio, e infine chiarire le nuove esperienze di vita e di lavoro nei nuovi territori e i cambiamenti che avvengono sia agli emigrati sia ai paesi stessi d'immigrazione. Se ciò è indispensabile per la storiografia e la sociologia, diviene ugualmente importante per la letteratura, dato che qualsiasi scritto creativo su tale fenomeno dovrebbe partire e correlarsi con la sua base reale: ci deve essere un incastro di situazioni tipiche – il disagio del personaggio in patria, la partenza, il viaggio con le sue lacerazioni e disgrazie come la morte sull'oceano, il naufragio, la follia e i sensi di lutto, le peripezie nelle Americhe, il ritorno – e di storie sentimentali in linea coerente sia con i familiari che con la nuova società in cui finisce a vivere.

1.2.3- L'emigrazione nei libri di Rea.

Considerando l'opera narrativa di Domenico Rea, possiamo affermare che l'emigrazione compone uno dei temi ricorrenti nei suoi racconti, ma anche della

⁴⁰⁹ Cfr. Colucci Michele e Sanfilippo Matteo, *Come studiare le migrazioni? Questioni di metodo*, in *Le migrazioni. Un'introduzione storica*, Carocci, Roma, 2009, p. 19.

sua ideologia e del suo pensiero, fin dal suo primo vero racconto *La figlia di Casimiro Clarus*, anche se Pasquino Crupi⁴¹⁰, criticando la scarsa attenzione degli scrittori meridionali, rispetto a quella degli scrittori meridionalisti, alla rappresentazione letteraria del grande esodo del secondo dopoguerra, ritiene una vera e propria opera d'emigrazione un solo racconto «magistrale» di Rea, cioè *La spedizione*, incluso nella raccolta di racconti *Quel che vide Cummeo* (dedicato soprattutto all'emigrazione nel Brasile, configurata come un'avventura, una fuga verso una terra straniera).

Abbiamo già detto che a cavallo tra il 1948 e il 1949, nonostante il successo raggiunto in seguito alla pubblicazione dei suoi primi due volumi, Rea fu costretto ad emigrare nel Brasile: le sue motivazioni dichiarate sembrano contraddittorie: se da un lato Rea la attribuisce allo strangolante bisogno, più avanti dice: «Vado in Brasile [...] per scrivere meglio, perché in Italia non posso andare avanti, e la Miseria non sarà mai la mia Musa. Vedere il mondo è poi un bene sicuro»⁴¹¹. Lì non trovò veri i suoi sogni, lì trovò solo un paese abitato dai *Kaipiri*, cioè dai cafoni di tutta l'Europa, «dal mezzogiorno cieco e deserto come la mezzanotte»⁴¹², infine non riuscì né a fare fortuna né a continuare a scrivere, e rimpatriò.

Dall'analisi di questa breve esperienza personale si può salire al motivo dell'emigrazione ricorrente nei suoi racconti, e di conseguenza ad affermare i solidi legami fra l'opera di Rea e la sua realtà. Questo motivo passa per diverse fasi correlate con il diverso grado di approfondimento del reale da parte dello scrittore, approfondimento sempre collegato alla sua diretta esperienza, e quindi con il suo sviluppo ideologico e letterario, e compare per la prima volta proprio nel primo racconto reano, che risale agli anni precedenti all'esperienza migratoria nel Brasile, dove l'emigrazione appare come un'idea di sollievo, o come un sogno fantastico: il trasognante povero maestro, immerso nei suoi ricordi con la figlia

⁴¹⁰ Crupi Pasquino, *Gli emigrati nel mirino della letteratura narrativa*, in ID, *Un popolo in fuga: viaggio letterario tra gli emigrati d'Italia nel Mezzogiorno della Calabria*, cit., p. 37.

⁴¹¹ Citazione inserita in Durante Francesco, *Cronologia*, in Rea Domenico, *Opere*, Cit., p. XCVI.

⁴¹² *Ibidem*.

del ricco Casimiro Clarus, vede davanti la campagna con gli orizzonti infiniti, che offre una scena rasserenante di un nuovo mondo:

I suoi confini mi preannunziavano un mondo dove sarebbe stato possibile emigrare- se avessi rotto col vecchio mondo – e dove immaginavo una società di uomini pronta ad accogliermi e a offrirmi una zona del silenzio che riassorbisse qualsiasi dolore.⁴¹³

Quel nuovo mondo appariva quindi al ventenne Rea come un porto sicuro, come un luogo di sogno e di pace. La scrittura lirica del racconto ha portato infatti a deformare romanticamente il reale, ed a cancellare dalla pagina tutti i riferimenti alla realtà vera e propria dell'emigrante, fatta essenzialmente di lontananza, di solitudine, di isolamento in terre straniere per la maggior parte dei casi non simpatizzanti e quindi ostili: emigrare per il giovane Rea era una remota e fantasticata possibilità, del tutto distaccata da qualsiasi contesto umano e sociale.

Questa dimensione fantastica e di avventura dell'emigrazione è presente sempre in questo racconto, quando il giovane maestro si ricorda del proprio passato come se fosse quello di un altro, cui rimprovera d'essere rimasto in paese, come una sentinella in attesa dietro al davanzale, e di non aver tentato la fuga in un altro luogo lontano dai laceranti ricordi del passato, come hanno fatto tanti compaesani, i quali «[...] dicevano di Roccapina, ritornandovi dopo lunga e fortunata assenza, come i buoni cristiani dei luoghi di fanciullezza, mentre tengono in poco conto, confusi al pittoresco, coloro che vi sono restati attaccati come al filo dell'ombelico»⁴¹⁴. L'idea dell'altra terra come uno straordinario mondo da esplorare risulta evidente anche dalle parole della stessa Katy, che non esita d'innamorarsi del giovane insegnante, neoabitante nella casa paterna, innanzitutto perché rappresenta «un altro mondo, immenso ai miei occhi e dove potrò andare, prima o dopo, a vedere com'è»⁴¹⁵.

Ne *L'americano*, anch'esso scritto nel periodo precedente all'anno brasiliano di Rea, l'emigrazione, in fin di conti e nonostante i rilevanti sviluppi artistici della tematica, è vista come un'avventura. Questo racconto potrebbe comunque essere

⁴¹³ Rea Domenico, *Spaccanapoli*, cit., p. 6.

⁴¹⁴ Ivi., p. 19.

⁴¹⁵ Ivi, p. 27.

ritenuto un quasi completo racconto d'emigrazione, nonostante la sua brevità come un'opera artistica: osservando bene l'andatura della narrazione, possiamo dire che c'è il racconto della vita in patria dell'emigrante con tutti i disagi che affronta, poi c'è anche il racconto di quella che condurrà nel paese d'immigrazione con tutti i mutamenti che sono incorsi nel protagonista, e vengono esplicitati la sofferenza dell'emigrante in terra straniera, la sua forte nostalgia verso la terra nativa ed infine il pentimento e il rimpatrio. Manca tuttavia la parte dedicata al viaggio transoceanico che Rea opta per cancellare totalmente dal racconto, aggiungendo una dimensione fantastica del protagonista che, in fuga dopo aver commesso un delitto, cade in sonno su una carretta in viaggio, e d'un tratto si trova sulla nave in mezzo all'oceano verso l'America.

Occorre a tal proposito ricordare che la primitiva redazione di questo racconto fu pubblicata sul fascicolo del 5 maggio 1943, nel secondo numero della seconda serie della rivista *Noi Giovani*, sotto il titolo *Il ponte della Serenna*⁴¹⁶. Il racconto comincia con una descrizione di Ponte del Serenna, un paese della Puglia radicato nel passato. Si passa poi a un ritratto del conte Luigi Fabrizio Monpanfin, discendente di una famiglia di Malaferita, uomo che aveva causato gravi danni alla pubblica amministrazione e alle adorate donne nubili, ucciso a mano di uno sconosciuto. La narrazione si volge poi ad Auricchio, nato da poveri genitori, partito giovanissimo per l'America e rientrato poi ricco e famoso. Auricchio assume il ruolo di narratore per parlare della propria vita in America. Egli era partito da Serenna per aver ammazzato Evans, defraudatore delle pubbliche sostanze. Dopo aver compiuto il delitto, voleva lavorare a favore dei figli di Evans e di sua moglie, Amalasantia Fiordorsina. Emigrato in America, si sistema in casa di un certo Cristianus Mans. Ricorda tanti dei suoi peccati, fra cui quello a danno di una ragazzina di vent'anni, Ninuccia, e confessa anche d'essere stato lui a uccidere il conte Monpanfin. In questa parte del racconto si presenta ciò che si può ritenere la prima riflessione di Rea sull'emigrazione vista come distacco e

⁴¹⁶ Cfr. Butcher John, *Domenico Rea, la pubblicistica salernitana del Ventennio e la prima stesura dell'Americano*, in AA. VV. *La tradizione del "cunto" da G. B. Basile a Domenico Rea*, cit.

disgrazia: Auricchio riflette sulle motivazioni, sulle speranze e sulle illusioni di chi emigra:

Ogni emigrante della mia schiatta è partito illuso, perché figlio d'una maligna sorte, di ritornare signore d'acque e di feudi che diano all'ozio parco e familiare; è partito per non farsi sul proprio suolo brigante, per non lasciar triste memoria tra i suoi natali. Di Brooklin, lontano più delle Cine e delle regioni dei sognatori e sonnambuli, nessuno sa nulla. Ivi è tale un miscuglio di delitti che il sole stesso, a mattino cresciuto, mai si sparge prepotente a levar le lastre dei sepolcri e dar mano ai morti: ché si vendichino quando non vi può né legge e né coscienza che appena per un momento, prima di dormire, s'affaccia e t'insegue.⁴¹⁷

Auricchio alla fine rimpatria, a Ponte della Serenna. A bordo della nave di ritorno ricorda quando, garzone di fornaio, cantava portando il pane alle famiglie benestanti, ma poi interrompe la sua rievocazione. All'osteria Benvenuto, arrivano nuovi ospiti e Auricchio parlerà ancora e offrirà del resto altre bugie. Dopodiché il ruolo di narrare torna al primo narratore e il racconto volge al termine.

Il ponte della Serenna ha subito tante modifiche dalla prima pubblicazione fino ad arrivare allo spaccanapoletano *L'americano* del 1947. *Il ponte della Serenna*, pur essendo di notevole promessa e un passo importante nell'evolversi della narrativa reana, non può ritenersi un racconto del tutto riuscito: «Se valevo qualcosa dovevo saper far maturare tutte le promesse che in *Auricchio* spuntano», scrive Rea in una pagina di diario del 16 febbraio 1944. Il racconto negli occhi del proprio creatore rimaneva infatti «un'ariosa sinfonia incompiuta»⁴¹⁸. Rea si è impegnato seriamente a correggere *L'Americano*, togliendo tutta la prima parte che rappresentava l'idea di un circolo di passioni aperte e finite, parte artisticamente bellissima ma comunque estranea al corpo del vero *Auricchio*: essa includeva l'introduzione con le notizie sul conte Monpanfin e su Auricchio che appunto faceva in una certa parte da narratore, e alle cui spalle ricade invece tutto

⁴¹⁷ Rea Domenico, *Il ponte della Serenna*, ne *La tradizione del "cunto" da G. B. Basile a Domenico Rea*, cit., p. 384.

⁴¹⁸ I diari di Rea sono conservati presso il Centro di ricerca sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei dell'Università di Pavia. Se ne trovano alcune citazioni anche in Butcher John, *Domenico Rea, la pubblicistica salernitana del Ventennio e la prima stesura dell'Americano*, in AA. VV. *La tradizione del "cunto" da G. B. Basile a Domenico Rea*, cit., pp. 222-23.

il ruolo di narratore ne *L'Americano* del 1947, che comincia con i giorni d'infanzia del povero Auricchio, figlio illegittimo d'un fornaio: l'esperienza da garzone di fornaio, appena accennata nel *Ponte della Serenna*, qui assume un ruolo molto più cospicuo dal momento che sta alla base della vita d'Auricchio fatta di sofferenze e di stenti, di illusioni e di fughe continue. Rea tratteggia la vita di Auricchio prima che si costringa ad emigrare in America descrivendo la sua sofferenza con il figlio del padrone del forno, la sua avventura amorosa con Amalasantia, moglie di questi, la storia d'amore fallito con la duchessina Leonora Monpanfini, corteggiata tanto dal narratore protagonista quanto da don Fabrizino, il quale a sua volta verrà ferito dal rivale Auricchio.

Auricchio, per sfuggire al carcere, salpa all'improvviso per l'America, e all'inizio della sua esperienza da emigrato si sente incuriosito ed affascinato alle varie novità del mondo nuovo, un «paese assai diverso dal nostro, lastricato in ferro, senza chiese, con parole soltanto dopo l'abitudine di sentirle si cominciano a capire. [...] Grande paese giusto, dove tutti campano e ti rispettano il delinquente, detto ganghestero, come qua i dottori»⁴¹⁹. Trascorso il primo periodo in cui è rimasto esterrefatto dalle abitudini e dalle usanze della civiltà americana, Auricchio comincia a provare una lacerante nostalgia verso il suo paese e, in più non trovando lavoro né potendo scrivere ai suoi per la paura d'essere rintracciato e quindi arrestato, non fa altro che piangere. Occorre ricordare però che questo sentimento di nostalgia che imprime la prima espressione reana della vita degli emigrati non è casuale né temporaneo e crescerà man mano nell'anima del protagonista *americano*⁴²⁰, anche se di seguito il protagonista narratore comincia a descrivere con esuberanza di particolari la vita a New York e soprattutto la criminalità quasi obbligata in una società dei ganghesterri in cui vige un codice d'onore non scritto e dal quale non si può

⁴¹⁹ Ivi, p. 79.

⁴²⁰ N.B. Il titolo stesso del racconto *L'americano*, del resto frequente in tanti romanzi e racconti novecenteschi sull'emigrazione, potrebbe testimoniare la perdita dell'identità dell'emigrante o almeno la propria fusione con quella formatasi nel paese d'arrivo. E da ciò deriva anche la forte presenza di un bilinguismo o addirittura di una mescolanza di due dialetti.

fuggire. Auricchio entra a far parte di una banda di gangster, s'impara bene il nuovo mestiere e riesce ottimo.

Questo legame tra Auricchio e il paese d'origine rimarrà centrale nel racconto: pur essendosi ben immesso fra i *ganghesterri* e pur avendo guadagnato tanto, la prima cosa cui pensa è di racimolare i soldi per il ritorno in paese. Noto a tale proposito è l'importanza assegnata al personaggio di Niciuccia, erede della sfuggente Ninuccia del *Ponte della Serenna*: lei s'innamora di Auricchio che in lei si ricorda invece della soavità di Leonora e della fedeltà di Amalasantia; e ciò vale a dire che l'emigrato Auricchio, non integratosi psicologicamente nella vita nuova, palpeggia il proprio passato affettivo tramite qualsiasi figura del presente.

L'emigrato è generalmente un uomo nostalgico e sofferente perché desideroso di tornare nella sua patria, e l'emigrazione è vista da lui come distacco, separazione forzata, lacerazione dei rapporti affettivi con i suoi cari e risultato di una sconfitta:

Era venuto il giorno del riposo. Trent'anni fuor della terra nativa, un uomo può essere grande e grosso, si sente traditore. Per cui scaduto il termine della pena per don Fabrizio, decisi d'imbarcarmi subito, perché se parlavo un'altra volta a Niciuccia, io restavo per sempre laggiù. La pena era troppo quando la vedevo.

Ma questi sentimenti spuntano più chiari nelle ultime parole con cui Auricchio si rivolge alla Madonna di Pompei, raccomandandole l'anima di Niciuccia, abbandonata in America: «“[...] ve lo dico come un figlio. Io volevo restare dov'ero. Ma non è stato possibile. E voi sapete meglio di me perché. Io vi compro gli scarpini di brillanti. Io vi compro una cresta che non s'è mai vista. Io sono un buon'uomo. Lo so. Perché io so che non sono un brigante. Più di questo non vi so dire, e mi dovete credere, perché io ho cinquant'anni.”⁴²¹». Auricchio, in altre parole, vive l'esperienza americana con apertura alle nuove vicissitudini e disponibilità a percorrerne le strade che lo conducono ad acquisire uno status economico migliore, ma non potranno cambiare il sommerso della propria solitudine; il rientro in patria, in età ormai avanzata, dopo la scadenza del termine

⁴²¹ Rea Domenico, *Spaccanapoli*, cit., rispettivamente p. 85 e p. 86.

del delitto dell'uccisione di don Fabrizino Monpanfin, gli farà riprendere definitiva coscienza e il contatto con il mondo delle radici, per lui ormai irriconoscibile, diviene momento di verifica di un'esistenza comunque dimezzata e non del tutto realizzata.

Ma l'esplosivo Rea di *Spaccanapoli* non era in grado di portare a maturazione i sentimenti umani dell'emigrato Auricchio, anche se appare in grado di scavarli, tanto che l'emigrazione, vista inizialmente come sofferenza e solitudine, passa a diventare un'avventura in mezzo agli altri banditi e in mezzo ai piaceri delle notti trascorse con le donne. Osserviamo allora una strana contraddizione tra i pensieri del protagonista e fra le azioni alle quali spinge a compiere l'autore. Ciò potrebbe essere attribuito al fatto che *L'americano* si riallaccia al periodo di *Spaccanapoli*, periodo in cui Rea sembrava interessato più che alla psicologia del personaggio, al suo gesto e alla sua azione: Rea cominciava appena a delineare l'ampiezza ed i confini del proprio mondo artistico, e stava a poco a poco prendendo i contatti con i propri personaggi, ma non cercava ancora i motivi e le cause che alteravano e sconvolgevano la loro esistenza; e l'emigrare rimaneva perciò «un susseguirsi frenetico di azioni, un extrastorico viaggio giovanile in cui l'elemento negativo è al massimo rappresentato dall'immatura personalità del protagonista Auricchio»⁴²².

Nel secondo dopoguerra, quando si assiste ad un nuovo esodo migratorio, sull'onda delle nuove poetiche realistiche e del rinnovamento dei codici letterari, matura una diversa rappresentazione dell'emigrazione, che va oltre il frammento significativo per creare dei tentativi organici in cui oltre alle segmentazioni tradizionali come le lacerazioni, i sensi di lutto e la nostalgia, si presentano anche il gesto di ribellione e il desiderio di fuga; il sogno americano come risposta non solo alla miseria e alla fame ma anche alla fuoriuscita da un orizzonte di vita limitato ed immobile. Questa nuova rappresentazione dell'emigrazione e del sogno americano si trova soprattutto in alcuni scrittori meridionali della nuova generazione. E fra questi c'era anche Rea, che, nel corso degli anni del dopoguerra, continua a mantenere quel sogno dentro l'anima come un progetto in

⁴²² Prina Serena, *Invito alla lettura di Domenico Rea*, cit., p. 33.

crescita che lascerà diverse tracce sparse in alcuni racconti, facendolo cioè balenare sullo sfondo di questi racconti in forma di miraggio illusorio e confuso.

In *Quel che vide Cummeo*, il giovane protagonista tenta di sfuggire alla miseria opprimente in vari tentativi finiti però illusori ed ingannevoli, tra cui la speranza di poter fare la visita di leva che gli consenta di fare il sergente di marina, e il sogno successivamente realizzabile di recarsi in America, l'ultima speranza per rompere le catene dell'inferno del macabro fatalismo: «“Possono andarci tutti. Non conta la nascita, ma lo spirito militare, e io ce l'ho. Si gira dappertutto, si va anche in America. Quella è la mia carriera.”⁴²³». L'America è anche la parola magica che rincuora la frustrata madre, e il vecchio sogno che l'entusiasma al punto di fare del tutto per poter racimolare dai vicini di casa i soldi necessari per i documenti della visita di leva assai desiderata dal povero figliolo: «La madre vedeva roseo al par di lui. La parola “America”, speranza addormentata e mai morta nel suo sangue di parente di tanti emigranti, la rianimava visibilmente. [...] Cummeo smise, ma ritrovandosi di nuovo solo con lei, riprese il discorso dell'America – perché ora si parlava solo di America [...]»⁴²⁴. Il sogno americano è presente come ombra in un'altra novella di Rea, intitolata *I pesci del padrone*, che si potrebbe ritenere piuttosto un abbozzo, in cui si narrano le prime ore della giornata di un ricco industriale di Nofi, don Gerardo, un borghese ipocrita e profittatore, maltratta la sua serva Nannina e il suo colono Nicola. Quest'ultimo, parlando dei futuri progetti del giovane figlio con don Gerardo, dice che lui ha una sola determinazione, quella di «andare per mare. [...] Vuole andare a vedere l'America»⁴²⁵.

Nel racconto sempre presente nella stessa raccolta, *La spedizione*, Rea dedica tutta la storia al tema dell'emigrazione infilandoci tanti accenni autobiografici, tanto che Mario Pomilio ritiene tale racconto, con le sue classiche misure «l'unica, forse, opera poetica che alla nostra letteratura sia stata ispirata dal grande tema dell'emigrazione»⁴²⁶. Qui Rea rappresenta con molta bravura letteraria con il

⁴²³ Rea Domenico, *Quel che vide Cummeo*, cit., p. 64.

⁴²⁴ Ivi, p. 65.

⁴²⁵ Ivi, p. 212.

⁴²⁶ Pomilio Mario, *Cammino e destino di Domenico Rea, La Fiera Letteraria*, cit., p. 3.

personaggio Ismaele, sottufficiale di marina, una figura particolare dell'emigrante sempre in viaggio, senza casa né patria, e continuamente in cerca di una famiglia e soprattutto di un focolare affettivo:

Egli non aveva nessuno al mondo, né in Italia né in altro paese; e la ricorrenza delle grandi feste accresceva in lui quel disperato senso di disagio e di solitudine. [...] Ma a Natale preferiva restare a bordo in compagnia degli altri pochi marinai, come lui sventurati o lontani dalle loro case. [...] Egli era nato solo e solo, si vede, doveva percorrere l'intero itinerario su questa terra. Aveva appunto scelto una carriera che si svolge sul mare e sotto le più varie bandiere»⁴²⁷.

È un'emigrazione forzata perché si possa sfuggire alla miseria e vivere di un lavoro onesto per cui i protagonisti finiscono per diventare uomini di terra, senza una fissa patria, disposti ad andare per mare, così come sarebbero andati per la giungla per avere un'esistenza dignitosa. Il narratore parla in prima persona della storia di Ismaele vista dall'interno della psicologia d'una famiglia rimasta in Italia, le lettere e gli assegni sempre più rari, la speranza del ritorno ogni volta imminente.

La storia comincia con la breve vacanza a casa, per il Natale, dello zio Luigi, accompagnato dall'amico Ismaele, tutti e i due sottufficiali di marina. Ismaele, rimasto attratto da Michelina, sorella di Luigi, da chiedergliela in moglie, dopo un po' di tempo ritorna da solo a Napoli portando alle due sorelle e alla madre dell'amico Luigi la funesta notizia della sua malattia di febbre gialla e della successiva morte durante il viaggio, viaggio da marinaio intrapreso vent'anni prima, con la certezza invece di ritornare «con una nave al suo comando nel porto e dare su di essa un gran ballo dove sarebbero intervenuti i grandi di Napoli»⁴²⁸. Questa tragedia affligge di più la già afflitta famiglia e in particolare la madre abbattuta dopo aver perso ogni speranza di vendetta e ogni fiammeggiante segno di vittoria, ché, abbandonata con i figli dal marito infedele e vizioso molti anni prima, ha da poco scoperto che il suo grande cerimoniere marito ha cercato di abbordare, non avendola riconosciuta, perfino la figlia. La situazione delle tre

⁴²⁷ Rea Domenico, *Quel che vide Cummeo*, cit., p. 121-125.

⁴²⁸ Ivi, p. 129.

donne impietosisce Ismaele, che dal canto suo, cercando proprio quel rifugio affettivo, «senza sapere se fosse o non fosse innamorato, per acquistare il diritto di restare con ogni convenienza in casa, sposò zia Michelina col silenzio e la rapidità di una cerimonia funebre»⁴²⁹, assumendosi l'onere del loro sostentamento.

Da emigrante girovago Ismaele, avendo finalmente trovato l'affetto e l'intimità familiare, decide d'abbandonare il mare e di cercare un lavoro a Napoli. Non riuscendo però ad integrarsi con i napoletani né a trovare un'occupazione stabile, Ismaele si sente abbattuto convincendosi sempre di più che «non era nato per essere un uomo di terra; che della terra avrebbe potuto gustare solo dei brevi e dolci periodi, grazie ai frutti del mare. [...] Il mare era la sua grande strada e il mare avrebbe potuto condurlo al paese della terra promessa. Non c'era via di mezzo»⁴³⁰. In questa parte del racconto Rea si rivela capace di toccare profondamente la psicologia dei suoi personaggi, specie di Ismaele che, mai vissuto stabilmente in condizioni di povertà insieme al senso d'essere responsabile di un'intera famiglia, non si adatta facilmente alla nuova vita e soprattutto alla scarsità del lavoro; decide quindi di emigrare in America, promettendo al resto della famiglia di raggiungerlo appena sarà capace di mantenerla dignitosamente. I momenti della partenza sono rappresentati con efficacia sentimentale tanto che gli emigranti a bordo della nave, appena staccatisi questa dal molo, si mettono a gridare, e da terra, fra i tanti parenti, una madre invoca il figlio che allora si butta in mare, rovinandosi tutto il suo destino. L'emigrazione è vista anche qui come lontananza e sofferenza di tutte le parti. Tutti, fra cui anche Ismaele, promettono un ritorno prossimo e invece cade il grande silenzio che dura mesi, stagioni, anni e anni.

In un'atmosfera di luttuosa attesa, Rea non parte con il suo Ismaele, fattosi aspettare per sempre, ma rimane a descrivere le lacerazioni e le inquietudini e a rintracciare gli effetti distruttivi dell'emigrazione sulla disintegrazione della famiglia disperata. I soldi arrivano sempre più raramente, le cartoline si fanno sempre più scarse e le lettere si mandano ogni volta da una città diversa. Il

⁴²⁹ Ivi, p. 130.

⁴³⁰ Ivi, pp. 131-2.

distacco affettivo si fa sempre più lacerante. La moglie, lasciata incinta in patria, se ad Ismaele si può attribuire una patria, darà alla luce una bambina, il cui padre non la vede mai; e perciò «Chiedeva fotografie. Fotografie della figlia nata, grandi quanto un giornale. “Grandi” scriveva “voglio vederla bene. Nell’ultima che mi avete mandata mi sembrava un po’ sciupata. Era più grassa nell’altra precedente.”⁴³¹». La relazione tra l’emigrato e la propria famiglia si restringe man mano fino a limitarsi del tutto allo scambiare di lettere, foto, notizie ed assegni. Le lettere si raddoppiano e il periodo d’assenza s’allunga, e Rea dimostra un aspetto molto rilevante della vita dell’emigrato in terra straniera, cioè la perdita dell’identità d’origine o per lo meno la sua fusione con altre identità esistenti nel paese d’arrivo. Alla luce dell’analisi dell’approccio emigrazione-identità etnica e culturale, si presuppone che il mondo dell’emigrato si muova lungo una linea diritta e inflessibile che porta l’emigrato dalla dimensione delle appartenenze culturali del paese d’origine ad un nuovo mondo fatto di riferimenti culturali *altri* in cui la propria etnicità si perde per diluirsi lentamente sotto la pressione del gruppo dominante:

Di nuovo, in poche righe, annunciava prossimo il giorno non del suo arrivo, ma della sua fortuna, che sarebbe stata di tutti. Nella lettera seguente si notarono qua e là delle parole portoghesi, chissà come sfuggitegli.⁴³²

C’è però un altro aspetto psicologico rilevante che potrebbe spiegare tale mutamento nell’emigrato Ismaele: la migrazione si ritiene infatti un processo duro e prolungato, che non si esaurisce nel tempo del viaggio. Superato il rischio fisico legato a questo primo passaggio, è spesso la salute psichica del migrante ad essere in pericolo⁴³³. È forse per questo che Ismaele cade in una lunga ed straziante lontananza, in un silenzio di anni inframmezzato solo dal saltuario invio di lettere e di somme di denaro ogni tanti mesi, ma poi non darà più sue notizie:

Qui cadde il grande silenzio, che durò mesi, stagioni, anni ed anni, che dura ancora e durerà sempre. Mia zia chiese notizie al consolato, al governo. Assolutamente nulla...

⁴³¹ Ivi, p. 134.

⁴³² Ivi, p. 136.

⁴³³ Cfr. Losi Natale, *Vite altrove: migrazione e disagio psichico*, Feltrinelli, Milano, 2000, pp. 21-27.

Mia cugina si era laureata e aveva sposato un signore di via Crispi, dove andò ad abitare anche mia zia. Costei tutti i giorni andava dalla portinaia della vecchia casa per vedere se ci fosse posta del suo sconosciutissimo marito. In tutti quegli anni visse balzando al fischio del postino. In casa si doveva badare a non pronunciare mai il nome del marito, mai quello dell'America.⁴³⁴

Passano molti anni e, un giorno, alla porta di Lucia, figlia di Michelina e di Ismaele, bussa un emigrante col panama in testa e le consegna una lettera del genitore di molti anni prima contenente quattro grandi fotografie, che ritraggono Ismaele in varie situazioni, e dei soldi, una somma enorme, prezzo della spedizione per tutte e tre le donne. Nella stessa maniera in cui si è svolto, il racconto si conclude in silenzio, in una generale atmosfera di angoscia e di dolore che ottimamente s'adatta al tema del distacco.

La parabola dell'emigrazione in Rea giunge il proprio acme con il personaggio di Girolamo Scida nel romanzo *Una vampata di rossore*. Avendo vissuto egli stesso l'esperienza dell'emigrazione nel 1948 e avendo meditato sopra, Rea ha tentato di rappresentarla nei suoi racconti, ora facendola balenare sullo sfondo di parecchi racconti come un miraggio illusorio e confuso, ora approfondendola dalla parte di chi resta in patria ad aspettare per anni e forse per sempre un proprio parente emigrato, ed infine approda ad una vera e propria analisi, anche se parziale in una certa parte del romanzo, del fenomeno, specificandone le cause e le conseguenze, e lo fa naturalmente da artista, cioè lontano da intenti di denuncia sociale, creando la dolente e solitaria figura dell'emigrato Scida; seguendo i vari sentimenti dell'emigrato che vive con la nostalgia verso la propria patria e verso la sua amata donna, ma che al contrario ne viene respinto, e che condiziona il proprio rimpatrio al raggiungimento di un legame affettivo con la terra natia, non riuscendo nel medesimo tempo di integrarsi pienamente con la vita fra gli stranieri, pur essendosi arreso alla perdita della propria identità per poter sopravvivere alla solitudine nella nuova terra e pur essendosi «dovuto assoggettare a diventare... negro»⁴³⁵.

⁴³⁴ Rea Domenico, *Quel che vide Cummeo*, cit., p. 137.

⁴³⁵ Ivi, p. 131.

Scida, figlio di un'ex mendicante di strada e di un uomo condannato ingiustamente all'ergastolo per omicidio, cerca un scampo alla miseria in cui vivono e perciò è costretto ad emigrare ad Algeri, dove ottiene il successo facendo lo specialista di motori agricoli. Diventa quasi un «signorotto ad Algeri ove conquista una propria agiatezza, addirittura favolosa se paragonata alla miseria primordiale e mitica che affligge la sua famiglia d'origine»⁴³⁶; riuscendo cioè ad acquistare la villa, l'automobile e l'officina, ma rimane ugualmente misero e triste. La sua villetta ad Algeri, che sarebbe stata bella se sita a Nofi, rimane invece in Africa come una garitta per scampare alle incursioni micidiali degli insetti, però poteva divenire se condivisa con una donna italiana, che profondamente lo amasse come già lui amava, e con cui «parlare e dimenticare insieme le favole atroci del passato; con cui formare un'isola e una fortezza morale tra stranieri d'ogni razza e risma»⁴³⁷. Pur essendo sinceramente innamorato di Maria Rigo, la sua passione struggente non è affatto destinata ad incontrare l'approvazione di lei. È vero, un giorno, perseguitata dalla violenza paterna e dagli incitamenti degli altri membri della famiglia, Maria accetta di dare la parola in municipio. Ma, in seguito, partito il pretendente per l'Algeria, la stessa Maria non vuole sapere nulla delle missive che Scida continua a mandare, niente affatto disposta a lasciarsi impalmare da un povero diavolo, fiorito nel fango della plebe.

Da questa storia di Scida e di Maria, osserviamo quindi che, a spingere il giovane protagonista sulle strade dell'emigrazione transatlantica, non c'è solo il morso della miseria in una Nofi plebea ed ipocrita, ma soprattutto l'amore negato della ragazza; l'Africa è allora un mondo altro, spazio tempo leteo dove sciogliere le catene di sentimenti e bisogni, luogo dell'oblio dove scomparire e nullificare rabbia ed angosce. L'esperienza migratoria per Scida, se da un lato ha contribuito a migliorare le sue condizioni economiche, dall'altro è finita in solitudine e privazioni e non è servita a lenire le lacerazioni, gli intoppi, anzi ne ha aggiunto

⁴³⁶ Grillandi Massimo, *Una vampata di rossore, Cynthia*, cit., p. 18.

⁴³⁷ Rea Domenico, *Una vampata di rossore*, cit., p. 132.

altri, e il rientro innanzitutto emozionale nella propria *patria*, tanto sognato dal protagonista, gli viene crudelmente negato proprio dalla persona tanto amata.

L'emigrante, come si è detto, è un uomo nostalgico e sempre ansioso di rimpatriare. Oltre alla nostalgia inquietante si aggiungono, fra i dolori dell'emigrato, la malattia mentale e persino la follia. Il filosofo Umberto Galimberti ha colto nel migrante i segni della follia e della nostalgia, entrambe dovute allo spaesamento. Egli ha scritto:

Ma che cos'è la follia se non una figura di quella *vita straniera* che è una delle parole simbolo più espressive nella storia della vicenda umana per indicare chi proviene da altro luogo, e a quelli del luogo appare *strano*, non familiare, incomprensibile. Allo stesso modo il luogo che lo straniero si trova ad abitare è per lui estraneo e perciò carico di solitudine. Angoscia e nostalgia sono parte del destino dello straniero che, non conoscendo le strade del paese estraneo, girovaga sperduto. Se poi impara a conoscerle troppo bene, allora dimentica di essere straniero, e si perde in un senso più radicale perché, soccombendo alla familiarità di quel mondo non suo, diventa estraneo alla propria origine. Nell'alienazione da sé l'angoscia sparisce, ma incomincia l'angoscia dello straniero che, dimenticando la sua estraneità, dimentica anche la sua identità recuperabile solo col riconoscimento dell'estraneità della dimora che abita e con la ripresa della nostalgia dell'origine.

Tutto ciò appartiene alla sofferenza dello straniero, ma anche alla sua eccellenza, perché la sua estraneità gli vieta di confondersi con gli altri e di disertare quella vita segreta, sconosciuta all'ambiente circostante e ad esso impermeabile, perché incomprensibile. Entrambi gli aspetti dello straniero: l'*estraneità* e la *superiorità*, la sofferenza e la differenza fanno di lui un essere che abita il mondo senza esserne coinvolto, richiamato da un aldilà che disabita⁴³⁸.

Alla luce di quest'affermazione Scida risulta un personaggio in profondo conflitto tra due ordini di pensiero, uno relativo al periodo precedente l'emigrazione e l'altro a quello successivo. Prima c'era il bisogno irrefrenabile di andarsene e costruirsi un futuro; in seguito quando il problema economico è stato risolto, rimane quello psicologico ossia affettivo, dalla fame di pane passa alla fame di comprensione e di amore, e l'integrazione, stranamente più in terra nativa che in quella straniera, continua ad essere difficile e a fare male, a far soffrire.

⁴³⁸ Galimberti Umberto, *Paesaggi dell'anima*, Mondadori, Milano 1996, pp. 288-9.

Applicando queste concezioni della rappresentazione dell'emigrazione in *Una vampata di rossore*, possiamo ribadire che la lettera di Girolamo a Maria, «documento felicemente inserito nel corpo del romanzo»⁴³⁹ afferma la straziante presa di coscienza dell'emigrato di quei codici sociali non scritti ma scolpiti nel cuore dell'uomo che trattengono Maria dal provare qualsiasi sentimento d'affetto verso di lui, figlio di una mendicante e di un galeotto, e a cui Maria sottosta nonostante sia anche lei figlia del dolore e della solitudine. Più che l'espressione di un'esperienza privata, la lettera di Scida si ritiene una tipica testimonianza sulla tragedia di tutti gli emigrati che girovagano per tutto il mondo, fra sogni, sofferenze, disintegrazione e perdita d'identità:

Ora capisco perché tanti miei poveri compatrioti se vanno in Francia si fanno francesi, se vanno in America si fanno americani se vanno in Africa si fanno africani. Non ridere: è preferibile essere cittadino africano, dico dell'Africa nera, di quei tipi lucidi e oleosi che tanta compassione ridevole ci muovono quando li vediamo saltare sui lenzuoli cinematografici, che restare cittadini della nostra Patria, che non sarà mai una nostra legittima madre, ma, a voler essere buoni, solo una stupida donna vecchia e vanitosa.⁴⁴⁰

Sempre in *Una vampata di rossore*, c'è un'altra immagine molto significativa del fenomeno dell'emigrazione visto da Rea, immagine configurata nei sentimenti di Maria, una persona romantica e sognante, a differenza di Scida, uomo serio, semplice e laborioso. Maria, pensando alle tante lettere della zia emigrata in Argentina nelle quali la invita a raggiungerla, pensa che, se da una parte la permanenza in patria vale lo sciuparsi addietro a cattivi uomini italiani, l'emigrazione sia equivalente a lavoro come sarta, libertà e fuga da una realtà soffocante e piena di disgrazie familiari. Qui ritorna evidente la figura del parente emigrato e disperso di cui non si sa più nulla, e che lascia i suoi nello strazio: per la madre Rita Rigo la sua sorte con la sorella, partita quarantacinque anni prima per raggiungere il marito che solo li ha trovato un'occupazione, e con il fratello perduto in Oriente, dov'è andato per guadagnarsi il pane. Tra Rita e la sua sorella

⁴³⁹ Prina Serena, *Invito alla lettura di Domenico Rea*, cit., p. 66.

⁴⁴⁰ Rea Domenico, *Una vampata di rossore*, cit., pp. 147-8.

argentina c'è solamente un ponte inattraversabile ed intangibile costruito dalle lettere scambiate

un ponte lungo quarantacinque anni e che ormai non avevano più il coraggio di attraversare, non solo perché era lungo quarantacinque anni, ma perché percorsi i tanti anni, incontrandosi, con quarantacinque anni in più sulle misere spalle, sul viso e le braccia potevano rischiare di far crollare il ponte medesimo della loro intangibile memoria⁴⁴¹.

Vorremmo sottolineare infine che l'emigrazione, come tutti i motivi ed i personaggi nelle opere di Rea, derivano da un repertorio creativo che resta immutato nel corso degli anni: cambia invece l'approccio con cui i diversi motivi vengono esaminati, approfonditi e presentati sulla pagina. Con la stessa maniera allora il motivo dell'emigrazione ha percorso diverse fasi di rappresentazione: la base di questa rappresentazione rimane comunque quella di vedere l'emigrazione come lontananza e distacco, e cambia soltanto l'approccio con cui Rea trasferisce in arte tale visione, approccio che rispecchia il diverso grado di approfondimento del reale da parte dello scrittore, approfondimento sempre collegato alla diretta esperienza dello stesso. Dall'effusione romantica e trasognante ne *La figlia di Casimiro Clarus* del 1943, attraverso l'attenzione alla gestualità vivace e drammaticamente frenetica che impedisce l'approfondire dei sentimenti di nostalgia e di solitudine dell'*Americano* del 1946; e attraverso l'impostazione lirica e silenziosa dei sentimenti atroci di una famiglia d'emigrato disperso per le città del mondo ne *La spedizione*, e infine attraverso gli scintilli del sogno americano in vari racconti come *Quel che vide Cummeo* e *I pesci del padrone*; si è approdati alla sofferta presa di coscienza della realtà di Girolamo Scida in *Una vampata di rossore*.

⁴⁴¹ Ivi, p. 143.

1.3. LE STRUTTURE SOCIALI

[...] penso che la mia opera che consideriamo chiusa per sempre, sia l'unico spaccato plebeo che esista in tutta la letteratura italiana: i Verga sono contadini, i Pirandello sono borghesi, gli Alvaro sono contadini. Questi miei sono proprio plebei. [...] Plebei, gente che non ha conosciuto la lingua scritta, si capisce che sono tutti analfabeti.⁴⁴²

Io sono napoletano e purtroppo a Napoli ci sta ancora la plebe; è quasi un mondo che sta fuori, asociale. Plebe significa che non è diventato popolo perché popolo è un elemento sociale della società e, invece, la plebe non c'è ancora entrata; è amorale.⁴⁴³

La tematica di esplicitare le differenze economiche e sociali fra i diversi ceti della società meridionale nel secondo dopoguerra rappresenta uno dei motivi minori pur frequenti nelle opere di Domenico Rea. Bisogna prima di tutto ricordare che il Neorealismo fu un tentativo di opporre alle vecchie forme e ai vecchi contenuti aristocratici, esistenzialistici ed intimistici della cultura tradizionale pre-bellica, nuove forme espressive e nuovi contenuti democratici, storici e sociali: si cercò d'esprimere le esigenze di nuovi soggetti come gli operai, i contadini, i partigiani, ecc, trattando gli accadimenti delle loro lotte e della loro vita. Gli indigenti, i diseredati ed i lavoratori ottennero il riconoscimento di una nuova dignità letteraria; le loro passioni, la loro volontà e la loro facoltà di riscatto, confermata attraverso le dure esperienze della guerra e della Resistenza, divennero quindi oggetto delle nuove analisi letterarie. In effetti la guerra e la Resistenza contribuirono ad allargare la partecipazione alla vita sociale e culturale alle classi popolari precedentemente emarginate e da essa escluse. Il ritorno alla democrazia, dopo il ventennio fascista, comportò l'esigenza, nella coscienza degli intellettuali, di un rinnovamento morale collettivo che dovesse portare in primo piano le masse popolari, non più come comparse sulla scena civile, ma come protagoniste del momento storico. Ci fu di conseguenza la volontà d'adesione alla realtà sociale italiana, ai problemi del proletariato urbano e contadino, alla questione meridionale, ai mali secolari che la guerra e il dopoguerra avevano finito con l'aggravare.

⁴⁴² Fornaini Maurizio, *La necessità delle parole. Intervista a Domenico Rea, Inventario*, cit., p. 3.

⁴⁴³ Giunta Francesco A., *Domenico Rea e La ninfa plebea*, Intervista, *Punto d'Incontro*, n. 2, settembre-ottobre 1993, anno XVI.

L'arte diventava uno strumento di fedele interpretazione delle vicende sociali. L'umanità del mondo di provincia entrò a far parte della letteratura italiana, ma ci fu pure la riflessione sul rapporto tra mondo contadino e mondo urbano. In quegli anni l'Italia andava infatti trasformandosi da paese prevalentemente agricolo a paese industriale e il Sud cominciava già a mostrare i segni negativi di questo trapasso di cui gli scrittori meridionalisti si rendevano conto se non come interpreti almeno come testimoni; ché vissero la drammaticità della scelta tra due culture antitetiche: quella propria del Sud contadino e quella del Nord industriale. Il passo più rilevante che contribuirono a realizzare fu proprio quella scoperta dell'esistenza di due culture diverse e di pari dignità: il mondo contadino meridionale otteneva finalmente, almeno in ambito letterario, il riconoscimento di una propria cultura autonoma, uscendo così da quella posizione subalterna in cui essa era stata relegata da sempre sulla base di pregiudizi etnocentrici che la ritenevano asservita alla cultura ufficiale del Nord. Da qui il grido di protesta che fecero sentire quei meridionalisti per le miserevoli condizioni in cui versavano le province del Sud con l'obiettivo di mettere a nudo le piaghe della società uscita dalla guerra e dalla Resistenza; e nel contempo il sorgere di un profondo atteggiamento nostalgico nei confronti di una cultura agonizzante, schiacciata da meccanismi economici e sociali che le erano continuamente ostili.

A tale proposito Mario Stefanile discute della da sempre esistita presenza del fatto sociale negli scrittori del Sud in generale e in quelli di Napoli in particolare. Egli vede che «il fatto sociale che è alle radici stesse della fantasia dei migliori scrittori napoletani d'ogni tempo [...] non è un fatto sociale da propaganda e non è nemmeno una vana denuncia moralistica o una difesa interessata di sovrastrutture sociali: ma è proprio una coscienza profonda turbata e commossa e perfino compiaciuta e divertita della difficile, complessa e spesso contraddittoria configurazione psicologica napoletana, quella che in fondo determina l'armonia con l'ambiente economico» e che «non sarà quindi mai possibile parlare di una letteratura napoletana in termini di occasionali avvenimenti letterari ma di essa si dovrà parlare badando alle molte radici del dramma sociale che addolora ma anche arricchisce Napoli e la sua storia; perché ci sembra che le anime e le

intelligenze più acute, cioè quegli scrittori che più e meglio questo dramma hanno tentato di rappresentare artisticamente»⁴⁴⁴. Tale propensione a far prevalere il fatto sociale negli scritti degli intellettuali napoletani è stata attutita durante il ventennio fascista a causa delle premure politiche esercitate dal regime; ma una volta cadute le barriere fra la retorica di Stato e la propria responsabilità umana, riconquistata la libertà d'espressione, d'indagine sui dati di fatto della realtà sociale nel secondo dopoguerra, la letteratura napoletana (e quella meridionalista) riprese i fili della sua antica tradizione e si rifece ad una letteratura realistica per esaminare a fondo la verità umana del Sud, per inventare aspetti di una fantasia arricchendola però con i succhi della realtà sociale, lasciando a parte gli artificiali ed artificiosi capricci intellettualistici. Gli scrittori meridionalisti si impegnarono quindi d'indicare quella che si potesse definire la socialità particolare del napoletano che consisteva in una rete sottile fra una realtà concreta di piccoli e difficili fatti economici ed una realtà astratta di grandi fatti sentimentali. Questa socialità fortemente presente nella plebe, raffigurata nella cieca speranza dei poveri e nell'umorismo dei diseredati o nella malizia aggressiva degli scontenti, non restava quindi soltanto una cronaca minuta, documentata soltanto sul filo dell'affascinante ma insufficiente folclore o sull'altro filo della polemica e dell'inerte denuncia, ma si sollevava a fatto letterario, a consonanza perfetta tra lo spirito e la realtà.

A questa nuova ripresa della letteratura napoletana, Domenico Rea non tardò ad aderire. Basti pensare innanzitutto ai diversi saggi-racconti che Rea scrisse nel secondo dopoguerra e negli anni Cinquanta e che trattavano artisticamente varie questioni sociali che pesavano sulla società meridionale: *Le due Napoli*, *Breve storia del contrabbando*, *Il re e il lustrascarpe*, ecc.; tutti prove della sua vocazione intera al racconto e al saggio che ai fatti sociali attingono la loro ragione d'esistere, il loro intimo movimento, anche là dove si fanno mere prove di virtuosismo, dove indulgono a una concitazione quasi teatrale nel fitto intreccio dei rapporti fra i personaggi. Dal suo contatto quotidiano con la

⁴⁴⁴ Stefanile Mario, *Cinquant'anni di vita letteraria*, in AA. VV., *Sessanta studi di varia letteratura*, Guida, Napoli, 1972, pp. 96-7.

folla gesticolante e rumorosa, tragica ed urlante dei bassi formicolanti di Napoli, Rea trae i soggetti degli articoli e dei bozzetti, raccolti poi in tre volumi di saggistica narrativa: *Il Re e il Lustrascarpe* del 1961, *Diario napoletano* del 1971 e *Fate bene alle anime del Purgatorio* del 1975; dove tenta d'illustrare e di chiarire saggisticamente la complessa realtà della città.

Abbiamo già parlato dei poveri, come unità separata dal resto della società, e quella rete di socialità napoletana l'abbiamo osservata ed analizzata nei vari libri del nostro Rea, parlando del soccorso reciproco fra i personaggi plebei e di quei meravigliosi rapporti umani che sorgono fra di loro nelle situazioni cruciali per la coscienza plebea di un comune destino di miseria e d'angoscia da cui non si può evadere, che sollecita quella solidarietà e quella comprensione che creano dei legami profondi rinsaldando i singoli in folla. Tuttavia Rea non si limita a quest'aspetto per far comprendere ed inquadrare i drammi del Mezzogiorno negli anni del dopoguerra: egli compie un continuo processo di contrapposizione fra le varie classi della società. In particolare fra la plebe, in senso stretto, i borghesi ed i piccolo-borghesi. Attraverso questa contrapposizione, Rea riesce a dare più rilievo ai sentimenti di afflizione e di inferiorità dei suoi plebei in una società che riconosce un solo distinguo fra i diversi ceti: i soldi, l'averne o il non averne, «una società di massa, retta soltanto da un povero ideale materialistico della ricchezza. Ed è vero, anche, che ci sarebbe ancora molto da rimeditare, soprattutto oggi, sul come l'idea dell'uomo implicita nella tradizione umanistica italiana abbia fatto sì che l'italiano non abbia mai creduto che valesse la pena di sacrificarsi per motivi essenzialmente economici»⁴⁴⁵.

Bisogna dire innanzitutto che la plebe rappresenta la struttura sociale principale in quasi tutti i libri di Rea, proprio «cantore della plebe»⁴⁴⁶, e che, mettendola in confronto con altre strutture sociali, egli s'intende o di chiarire al meglio le condizioni in cui vivono i suoi miseri plebei o di tentare di superare i limiti di una tale rappresentazione; ed occorre qui dire che entrambi gli intenti portano infine ad esiti letterari diversi.

⁴⁴⁵ Golino Enzo, *Cultura e mutamento sociale*, cit., p. 25.

⁴⁴⁶ Cfr. Onorati Lucia, *Domenico Rea: scrittore napoletano*, cit., p. 23.

Intorno all'origine della plebe sono state proposte varie teorie: per alcuni essa è la popolazione preromana autoctona assoggettata dai conquistatori latini, per altri si sarebbe costituita con nuclei di abitanti di città vinte e distrutte trasportati in seguito a Roma. È stata avanzata anche l'ipotesi che la distinzione tra patriziato e plebe derivasse dalla differenziazione di carattere economico. Fra le due classi, in origine, esisteva una sola possibilità di rapporti costituita dal *clientelato*: i plebei diventavano infatti *clientes* dei patrizi, cui prestavano i servigi e dovevano ubbidienza, ricevendone in cambio protezione. Essi erano parte essenziale della cittadinanza romana, non privi di diritti; ma erano esclusi dalle magistrature e dai sacerdozi: non vigeva matrimonio coi patrizi. A poco a poco anche l'accesso alle magistrature divenne però possibile con l'ammissione prima alle cariche minori, poi al tribunato militare con poteri consolari, una magistratura di compromesso rivestendo la quale si poteva ottenere d'entrare in Senato. La società romana, in origine gentilizia, vedeva completamente consolidato il predominio delle famiglie più abbienti. Nel periodo tardo-repubblicano il termine *plebeo* designava il cittadino dei ceti inferiori, senza più riferimento a differenze di classe. Il termine *plebe* ha dunque più di un significato, anche al livello morale. Nell'antica Roma, indicava la massa dei cittadini romani, differenziati dal *patriziato*; in senso storico-sociale, indicava insomma il popolo opposto alla nobiltà. Nell'uso comune, con il termine si intendono gli strati meno abbienti e culturalmente più arretrati di una società (principalmente artigiani, piccoli proprietari terrieri, mercanti e contadini che lavoravano le terre dei patrizi). In latino *plebs* è moltitudine, il termine di per sé non ha valore dispregiativo; connotazione che invece assunse nel corso dei secoli, ma di cui Domenico Rea non tiene conto rispettando l'etimologia primitiva, anche se caratterizza la propria moltitudine di tratti soprattutto fisici originali, unicamente attinta alla propria fantasia icastica. Il termine viene determinato dalla radice *ple*, cioè pieno, quindi come collettivo *plebeus*, cioè uno dei tanti, un indistinto, quello che nel secondo dopoguerra è stato chiamato l'uomo qualunque, schiacciato da tutti: chi infatti era in vista, chi aveva una personalità sua ben definita, usciva dalla schiera anonima della plebe, formata da agricoltori, artigiani, piccoli commercianti, a metà strada tra patrizi e

schiavi. La plebe era fuori dagli incarichi di potere, non poteva eleggere i magistrati, né sposare patrizi, concorrere alla spartizione delle terre tolte vinte di guerra, questo almeno fino al 445 a. C. epoca della prima secessione, quando la plebe, per affermare i propri diritti, è costretta a lottare per ottenere con la forza ciò che le spetterebbe di diritto.

La plebe di Napoli non è tantomeno diversa da quelle di altre regioni d'Italia. La plebe, da sempre, è qui però la vera padrona della città: di più, ne è l'anima. Roma, Alessandria, Babilonia avevano la plebe, quasi tutte le città moderne se ne sono disfatte. Ma a Napoli la plebe ha resistito. Una plebe che non è soltanto una classe economicamente e socialmente meno evoluta, ma anche uno stato d'animo. Napoli ha avuto da sempre il problema urbanistico complicatissimo dei vicoli, continuando a subire delle caotiche sovrastrutture. Dalla città sono scomparsi i giardini e tutti gli spazi verdi, e pullulano invece le abitazioni di fortuna come bassi, fondaci e vicoli occupati dall'esercizio di piccole e misere industrie, ma anche a dimora della gente minuta e della plebe⁴⁴⁷. Si è dovuto accennare a questo caos urbano di Napoli perché si possa comprendere i caratteri dei propri abitanti e in più come sono stati rappresentati dalla letteratura partenopea. Questa periferia del *paradiso* è certamente destinata abitazione a degli uomini visti naturalmente come *diavoli*: «appunto nell'immaginario collettivo Napoli era da secoli uno spazio edenico popolato da demoni. Una mitopoietica che però attraverso barriere iperboliche e cortine affabulanti, accensioni e denigrazioni, è pressoché l'unico spazio in cui sia possibile recuperare l'identità etnica della plebe napoletana, prima che a darle più o meno attendibili connotazioni intervenissero le ultime generazioni romantiche e le prime scelte della sociologia positivista»⁴⁴⁸. Tuttavia per qualche secolo, almeno, dall'immaginario, i diavoli plebei sembrano assenti, o meglio cancellati per far luogo, in una più scontata tipologia di caratteri nazionali, al napoletano tout-court, senza distinguere tra il plebeo, il popolano e

⁴⁴⁷ Per maggiori dettagli sul caos urbanistico di cui soffre Napoli nel corso dei secoli fin da sempre, si rinvia a AA.VV., *Largo Settimo cielo plebe e popolo a Napoli nel secondo 800*, Liguori, Napoli, 1995.

⁴⁴⁸ AA.VV., *Introduzione, Largo Settimo cielo plebe e popolo a Napoli nel secondo 800*, Liguori, Napoli, 1995, p. 4.

l'aristocratico. Per un lungo periodo, almeno fino al 1764 – l'anno della carestia – lazzari e plebe scompaiono dai testi odeporici. Il pittoresco intanto è all'inizio, ma non tarderà ad irrompere, e una volta insediatosi neanche le tragedie, le stragi, i supplizi, il cannibalismo riescono a spossarlo di un dominio che con i romantici diverrà assoluto ed esclusivo. Intanto la categoria della *sauvagerie* buona introduce la plebe, e con essa i lazzari, nel territorio privilegiato del naturale, di un'umanità incontaminata dalle arti, risparmiata dalla storia e dalla degradazione che essa inevitabilmente comporta. Tuttavia al di fuori di queste esercitazioni letterarie intese allo sfruttamento di una vena molto apprezzata dai lettori, cioè quella propensione a leggere le descrizioni pittoresche dei diavoli plebei napoletani, nel mare affollatosi di lacerti fantasiosi e di fantastiche aggregazioni, è possibile recuperare dati di una realtà che da Boccaccio a Genovesi, viene sempre rilevata attraverso minuscoli spacchi nel velo dipinto che per secoli la occulta. In primo luogo l'emarginazione di interi quartieri – i territori della lazzareria – dove la qualità della vita a Napoli precipita a livelli terribilmente miserabili. Altro che felicità di natura, altro che periferia del paradiso.

Certo, c'è il Vesuvio con le sue sublimi accensioni, ci sono i tramonti affatturati e tutti gli incanti di una natura che perfino Goethe si dice scoraggiato a restituire in parole, c'è la strada di Toledo fervida di vita o Posillipo cullata da colascioni e chitarre; da qualche parte ci sono anche le Sirene che continuano a modulare insistenti e prepotenti richiami. Ma i nostri ospiti, o quelli che più sono restii a farsi consolare e inghiottire, continuano il loro percorso ctonio, qualcuno armato di massonica virtù, altri guidati da lumi che non sempre si rivelano fatue efflorescenze. E così penetrano nel dedalo, si calano nel baratro alla ricerca della infelice progenie cimmerica. Ancora immuni, i più, dalle ebbrezze romantiche, ancora non visitati da sconcertanti epifanie, guardano alla infelicità come alla peggiore iattura che possa accompagnare l'uomo nel suo percorso terreno [...].⁴⁴⁹

Vogliamo dire infatti che nei decenni successivi all'Unità e fino al primo Novecento cambiò largamente lo sguardo alla città, specie nella narrativa e nella pubblicistica partenopee: si riprese a privilegiare la realtà delle cose nei confronti dell'ipotesi letteraria, un sostituire le componenti dell'immaginario con le

⁴⁴⁹ Ivi, pp. 7-8.

presunte certezze dell'indagine sociologica, che divenne in questo mezzo secolo un indispensabile supporto della scrittura creativa.

Considerando la fase che interessa la nostra tesi, cioè il Neorealismo, possiamo dire che anche negli anni del dopoguerra, il rischio del pittoresco e della mitizzazione a scapito della vera realtà continua a penetrarsi in tanti scrittori malgrado le tendenze generali all'avvicinarsi alla realtà quotidiana del popolo: la volontà d'impegno politico e sociale degli intellettuali neorealisti si tradusse in tanti casi in atteggiamenti populistici; la rappresentazione delle masse popolari in alcuni scrittori finiva per risolversi in un contesto di valori convenzionali patetico-ottocenteschi, evidenziando tutta l'angustia e la ristrettezza degli orizzonti ideologici a cui fanno riferimento. La rappresentazione della piccola borghesia e dei contadini, che talvolta non supera un facile descrittivismo e folclorismo, non sempre si poneva come una protesta o una denuncia nei confronti dell'arretratezza sociale, ma scadeva nell'evasione, nella fuga dalla storia, nel ripiegamento elegiaco, nella rischiosa esaltazione e mitizzazione delle virtù degli umili.

La plebe cantata da Domenico Rea è una moltitudine che lotta non per distinguersi ma per affermare i propri diritti, affrontando un fato ritenuto da sempre ineluttabile e in più le avidità e gli egoismi delle classi più elevate nella scala sociale. Rea fin dalla prima raccolta di racconti, quella del suo esordio nel campo letterario italiano, *Spaccanapoli*, inserisce tanti accenni di natura sociologica concernenti le differenze fra i suoi personaggi plebei e gli altri antagonisti ricchi. Quest'attenzione alle classi sociali del meridione nel secondo dopoguerra viene effettivamente dichiarata nella seconda raccolta di racconti, *Gesù, fate luce!*, e specificamente nel famoso racconto-saggio *Breve storia del contrabbando*. Con l'obiettivo di mettere in luce la disattenzione di cui soffriva la plebe, o il popolo come scrive, e di chiarire l'importanza del fenomeno del contrabbando per il popolo ma anche per i signori, Rea vede che l'Italia, durante gli anni del Fascismo, era divisa in tre o quattro classi sociali: i funzionari politici, i borghesi (quelli che possedevano un pezzo di terreno o una casa fino alle grandi estensioni terrieri e *palazziere*), gli ufficiali dell'esercito ed infine gli impiegati.

Codeste classi, avendo redditi e stipendi garantiti, non avrebbero mai voluto la fine della politica bellica, se li avesse tenuti al di fuori della guerra. La plebe fu invece un'entità sconosciuta in quei venti anni, occultata nei suoi quartieri di bassi o formicai, da dove si preferiva non uscisse. Questa temperie sociologica, fortemente avvertibile in *Breve storia del contrabbando*, «singolare momento nel costume napoletano determinato dall'aspirazione al lavoro del popolo oppresso dalla miseria, grazie ai cui traffici i signori riuscirono a mangiare durante il dopoguerra»⁴⁵⁰, monitora le ingiustizie dello Stato contro questa gente, sempre rimproverata d'essere svogliata e sfaticata di professione, caratteri per cui quei signori dell'alta Italia credevano che la fondazione di qualsiasi industria nel Sud sarebbe finita in fallimento. Non furono soltanto i signori del Nord a rimproverare la gente del Mezzogiorno, ma furono pure le altre classi meridionali: «I borghesi, gli ufficiali, i funzionari politici dimenticarono che esistesse il quinto stato. E restarono schifati nell'Interregno, quando, senza misericordia, i funzionari fuggirono, i borghesi si misero alla finestra con gale fuori moda e gli ufficiali, con l'invidia in volto, spogliati, con spallucce da cornuti, si attaccarono al collo delle cravatte che sembravano sfilacci di cappi d'impiccagione»⁴⁵¹. Con questa precisa illustrazione delle classi sociali del Sud e dei problemi della plebe con le altre classi superiori, Rea riesce profondamente consapevole delle radici della disgregazione del tessuto sociale nel Mezzogiorno, fra cui si ricordano innanzitutto lo squilibrio e le differenze delle risorse economiche fra Nord e Sud, ma anche la distanza della classe politica, soverchiata dagli avvenimenti e bloccata nei suoi buoni propositi riformatori, dalle esigenze della società civile che è essenzialmente l'effetto di un immane vuoto culturale tutto da riempire:

[...] la formazione sociale presente nel Mezzogiorno costituisce un caso paradigmatico per la particolare disgregazione del suo tessuto sociale, che si verifica quando lo sviluppo capitalistico avviene per iniziativa e controllo di classi sociali esterne all'area considerata, classi che ne determinano lo sfruttamento e il sottosviluppo agendo in concomitanza con la borghesia locale [...]. Disgregazione non solo nelle campagne [...] ma anche nel proletariato urbano con esiti sinora incerti per la costituzione di un

⁴⁵⁰ Golino Enzo, *Cultura e mutamento sociale*, cit., p. 289.

⁴⁵¹ Rea Domenico, *Gesù, fate luce!*, Mondadori, Milano, 1950, p. 18.

proletariato simile a quello del nord, anche se il maturare della formazione sociale capitalistica potrebbe [...] riaggregare strati sociali e spinte politiche in maniera isomorfa a quanto è avvenuto nelle zone più industrializzate del Paese.⁴⁵²

Lo scrittore, in vari racconti, mette perciò le sue creature plebee in confronto con altri personaggi appartenenti alle classi superiori. Rea riesce a darci diversi modelli del personaggio plebeo, ritenuto come simbolo di una specifica condizione sociale. Per primo in ricorrenza si presenta il plebeo torchiato dalla miseria che però non si arrende al proprio destino e tenta di uscirne. Alcuni ci riescono ma altri perdono o addirittura si perdono alla fine. Poi c'è il plebeo imborghesito (arricchito) che ha una paura ossessiva di ricordarsi e di conoscere qualsiasi cosa o qualsiasi persona che gli reincarna gli anni di miseria e di povertà, perciò si sente continuamente ossessionato dal denaro, invidiato ed odiato da tutti. Oltre a questi tipi plebei si incontrano anche alcuni personaggi borghesi, come il borghese avido e furbo (trasfigurazione, come vedremo, meno riuscita nei racconti di Rea); il borghese morigerato che tiene fortemente alle proprie moralità malgrado un eventuale degrado economico.

Nel primo racconto scritto da Rea, *La figlia di Casimiro Clarus*, Casimiro Clarus è infatti la prima figura di quel plebeo arricchito di cui abbiamo appena parlato. Egli è un personaggio fondamentale nell'economia del racconto, come risulta fin dal titolo; un tempo povero contadino, è ormai un ricco agrario che disprezza i suoi compaesani che conoscono interamente la sua origine, ed allora non può non disprezzare quel povero *maestrucolo* di cui s'è innamorata invece la figlia Katy, l'unica, d'altra parte, ad amare veramente il padre a differenza dei fratelli che si vergognano di lui per le sue origini plebee. Del resto Casimiro è molto geloso della figlia come d'ogni altro bene, e per invidia, impedisce a lei e al giovane maestro quella felicità che lui stesso non è riuscito a raggiungere. La ritiene allora uno dei suoi beni e la vuole consegnare ad uno come lui tanto nella ricchezza quanto nel fisico. La maggiore ossessione di Casimiro, che condiziona ogni suo pensiero ed ogni sua azione, è in effetti il denaro, perciò lo nomina con

⁴⁵² AA. VV., *Classi sociali e strati nel mutamento culturale*, a cura di Achille Ardigò, La Scuola, Brescia, 1976, p. 176.

superstizioso rispetto, sapendo che la sua mancanza li avrebbe risospinti nel primitivo stato di miseria. Rea tenta di rintracciare in questo racconto i mutamenti sociali dovuti all'arricchimento del plebeo Casimiro Clarus, vedendo che, «se l'educazione li aveva digrossati nell'etichetta nella conversazione e nello stare a pranzo, non aveva potuto ingentilirli nell'animo, rimasto, in fondo, dov'è l'origine impulsiva, villano: come una mano nodosa in un guanto succinto»⁴⁵³.

Un'altra raffigurazione di Casimiro si ha con il personaggio di Tuppino, anch'egli plebeo arricchito, anch'egli geloso per la figlia Maria, che s'innamora d'un tenente di soldati, un innamorarsi che ricorda a Tuppino la sua realtà di brutto uomo e il suo passato di semplice soldato non confrontabile con il proprio tenente con cui andava la crocerossina. Quindi egli vuole per sua figlia uno sposo come lui, ricco, mai un bel giovane gentile, anche se è un ufficiale.

Ma Tuppino, che voleva che i figli facessero matrimoni buoni con ragazze anche come Maria, per questa aveva deciso: o sposasse uno come lui – e non riusciva a vederne un altro – ma mai un giovane bello e gentile, tanto più tenente dei soldati.⁴⁵⁴

Vediamo quindi in *Tuppino* una visione particolare di una categoria sociale privilegiata come quella degli ufficiali militari e che sollecita la gelosia nei non-militari, anche se questi sono economicamente più agiati:

“Se ero il tenente, come Antuono, avrei avuto una donna come Maria, che lo ubbidiva a bacchetta”.⁴⁵⁵

La presa di coscienza da parte del protagonista dell'esistenza delle differenze tra le varie classi sociali si fa più ardua e profonda nel racconto *L'americano*, in cui il protagonista Auricchio, ancora ragazzo, si scontra con l'amara verità della differenza tra lui e Leonora, la duchessina intoccata ed intoccabile, amata dal protagonista fin da bambino ed ora promessa sposa ad un giovane del suo rango. Questa dolente presa di coscienza porterà il protagonista ad odiare la sua amatissima duchessina che, favorito don Fabrizino, ad Auricchio sembrerà già una straniera, ricca sì, ma arrogante ed odiosa, «Nulla aveva più di quello che stando

⁴⁵³ Rea Domenico, *Spaccanapoli*, cit., p. 8.

⁴⁵⁴ Ivi, p. 60.

⁴⁵⁵ Ivi, p. 61.

meco. Uno sguardo dall'alto in basso verso chi la salutava. Forse non si chiamava nemmeno più Leonora. Era solo duchessa. E anche don Fabrizino stava dignitoso, e rispondeva con la mano, come le vie fossero le stanze di casa sua e la gente i servitori»⁴⁵⁶. Questa dura consapevolezza che lo sposare per amore un Aurichio, invece di un don Fabrizino per prestigio e ricchezza, per la duchessina sarà pure una degradazione, porterà il povero fornaio al crimine uccidendo don Fabrizino, di seguito alla fuga lontano dalla propria terra, ed a numerose tragedie e sofferenze per trent'anni nell'America.

Le barriere fra i due lati del mondo di Rea, cioè quel muro alto che erge tra poveri e ricchi, tra abbienti e non abbienti, crolla, come s'è detto, nelle situazioni eccezionali come la guerra, in un racconto come *L'interregno*, in cui tutti gli strati sociali si fondono senza che si veda nessun divario fra di loro in un piccolo rifugio sotterraneo, («Notai il padron di casa, i suoi figli, il generale fatto prigioniero con figlie, il commissario, molti altri notabili nonché una ciurma di soldati in un angolo. Il parroco stava all'impiedi, con lo sguardo vivace»⁴⁵⁷) e come il contrabbando, in un racconto-saggio come *Breve storia del contrabbando*, quando i miseri plebei, usciti dai formicai, con i propri commerci clandestini, fanno sopravvivere anche i signori. Ne *L'interregno* si nota che le reazioni di fronte alla catastrofe della guerra variano da una classe all'altra secondo il modo d'approccio ai propri interessi e allo sconvolgimento creato da essa:

Gli appartenenti alla "mezza classe ne smaniarono. Ma essi eran pochi per numero e altresì ligi alla correttezza e alla continenza, in sacrificio delle fiere apparenze. I ricchi e il popolino, invece – i primi per quel nastro isolante che è la ricchezza; i secondi per l'elasticità del loro decoro – mettevano su facce grasse come natiche.⁴⁵⁸

Nei racconti precedenti il protagonista era quasi sempre un plebeo che affronta una società ostile e violenta, qui invece presenta varie classi sociali riunite da una situazione d'emergenza. A tal proposito Manacorda⁴⁵⁹ osserva che questa straordinaria riunione deve al momento stesso dell'interregno, in cui, con il

⁴⁵⁶ Ivi, p. 72.

⁴⁵⁷ Ivi, p. 93.

⁴⁵⁸ Ivi, pp. 89-90.

⁴⁵⁹ Manacorda Giuliano, in AA. VV., *Novecento*, Calderini, Milano, 1974, vol. V, p. 7291.

crollo d'ogni sovrastruttura civile, non solo non c'era più lo Stato, ma neanche la società, se non per un istintivo sentimento di reciproca solidarietà, sempre pronta a rompersi per lo scatenamento della necessità del sopravvivere.

Un altro aspetto delle divergenze sociali fra poveri e ricchi si presenta nel racconto intitolato *I capricci della febbre*, che, pur svolgendosi in un ambito surrealistico, mette in rilievo le difficili condizioni in cui vivono i non abbienti, specificandone la degradazione dei servizi sanitari negli ospedali pubblici, per la quale il padre del protagonista malato di vaiolo ritiene l'eventuale ricovero del figlio nell'ospedale una pubblica vergogna e l'ultimo gradino della miseria. Basti ricordare la terribile sensazione del bambino appena entrato nell'ospedale, rimproverando il disordine, la corruzione e la sporcizia di quel luogo destinato solo ai poveri, al popolino, e confrontando quel misero destino con quello di eventuali malati americani, che sarebbero pianti da tutto lo Stato e ricoverati in ariosi ospedali con tanti divertimenti.

L'ultimo racconto di *Spaccanapoli, Mazza e panelle*, afferma l'attenzione di Rea ai problemi della propria società. Il racconto si svolge in un ambito non più plebeo, bensì borghese e si potrebbe ritenere una seria denuncia, letterariamente presentata, del metodo sociale d'educazione e d'istruzione vigente in quegli anni. Tale denuncia si mostra sulla pagina tramite le figure del padre Don Carminello, severo e tenace nell'educazione dei propri figli, e al tempo stesso indifferente nei confronti della condotta del figlio scioperato; di Nicola, il figlio corrotto cui interessa soltanto il piacere d'avere amici e amiche; e di vantare la ricchezza (personaggio scioperato e perdigiorno, infatti il primo fra tanti nelle opere di Rea: è simile nell'essenza al Beppe di *Una vampata di rossore* e al Cummeo di *Quel che vide Cummeo*, tutti giovani che hanno un contrastante rapporto con il padre, lo scoppio di un'incontrollabile violenza ed infine la redenzione); della madre troppo tenera che lascia perdersi il figlio delicato; della scuola dove gli allievi sono simboli di un sistema istruttivo arretrato dell'epoca; ed infine la figura della famiglia stessa di Don Carminello la quale soffre di un'illimitata incomunicabilità fra tutti i propri membri.

Ritratto di maggio, quarto libro di Domenico Rea, è principalmente fondato sul motivo delle differenze sociali che domina tutta la narrazione. Quest'intento è rilevabile dalle parole dello stesso autore sull'elemento ispiratore per la composizione del libro, cioè il rinvenimento di quella fotografia scattata in occasione della fine del primo anno scolastico.

In esso [in quel ritratto] erano riprodotte quattro righe, quale di dodici e quale di tredici scolari. I ragazzi della riga inferiore nascondevano il grosso del corpo di quelli della riga superiore, dei quali si vedevano solo parte del petto, delle spalle e della testa, esclusi quelli della prima riga, ai due lati del maestro, fotografati per l'intera persona. Osservai che la disposizione a gradinate, tipica di questi ritratti, si trasforma anche in un ordine morale e sociale. I ragazzi della prima riga erano tutti ben vestiti, pettinati e lustrati e col maestro formavano un gruppo a parte, indipendente, con un'altra luce; e tra essi e i ragazzi della seconda riga, non visibile per intera e più affollata, sembrava ci fosse uno steccato che li trattenesse là dietro. Un'ansia d'irrompere in avanti si notava chiaramente nei loro volti. Ma tra i ragazzi della terza e quarta fila, immobili, impalati e tetri, non c'era una sola allusione all'infanzia. Avevano ricevuto l'ordine di mettersi lì sopra. E avevano ubbidito. Forse non c'era stato nemmeno bisogno di un ordine. Sapevano da parecchio tempo che, in classe o in cortile, era quello il loro posto e spontaneamente erano saliti su quella sorta di banchi di accusa.⁴⁶⁰

Il narratore parla del primo giorno, del primo anno di scuola di cinquantun bambini di diverse estrazioni sociali. Il libro viene definito da Piancastelli come un «forte romanzo sociale»⁴⁶¹, in cui la denuncia si esplica soprattutto tramite la strutturazione stessa dell'opera che affida il messaggio etico e si basa essenzialmente sulla tecnica della contrapposizione (bambini con il grembiule, bambini senza grembiule; bambini che parlano dialetto, bambini che parlano italiano, ecc.), rinunciando alla denuncia aperta. È la prima opera reana in cui i due mondi, il mondo dei poveri e quello dei ricchi, si presentano, per tutta la narrazione e non solo in alcune situazioni straordinarie, in un incontro-scontro che rende più ovvie le disparità sociali tra i membri dei due mondi, tanto che Salinari scrive che *Ritratto di maggio* può ritenersi «un racconto in cui si ha il coraggio di guardare in faccia la realtà e di riconoscere che anche in un'aula scolastica e

⁴⁶⁰ Rea Domenico, *Ritratto di maggio*, cit., pp. 15-16.

⁴⁶¹ Piancastelli Corrado, *Domenico Rea. Il Castoro*, cit., p. 62.

anche fra i bambini penetra e si afferma la disuguaglianza di classe, la lotta di classe»⁴⁶².

Il libro possiede infatti, come scrive Semi⁴⁶³, il doppio fascino del romanzo e del documento; ed ha un terzo pregio: è a suo modo un libro d'educazione di cui la socialità è il principale carattere. In *Ritratto di maggio* il senso della giustizia e dell'ingiustizia sociale, il senso del diritto schiacciato, il senso di feudalismo meridionale persistente, sono vivi e presenti. Secondo i livelli di ricchezza si assegna il posto ai nuovi alunni: eccoli già divisi sin dal loro primo ingresso in classe tra «paladini» e «ragazzi dell'orto», con la logica distribuzione nei banchi, «i signori coi signori e i pezzenti coi pezzenti», quelli nelle prime file questi più indietro. Il racconto si snoda veloce su vicende colte qua e là, con procedimento fotografico. Rea ritrae i ragazzi in vari ambienti e situazioni: a scuola, a casa e durante i giochi, evidenziando così le forti fratture sociali ed economiche tra i diversi ceti:

Scuola e casa sono descritti nel libro di Rea con delicata attenzione. È naturale che l'ambiente domestico faccia capolino attraverso l'ambiente scolastico. E ci sono anche le occasioni, gl'inviti a casa dei compagni, la curiosità dei ragazzi di mettere il naso dove vivono i loro compagni, specialmente i più ricchi.⁴⁶⁴

Il fatto di scegliere la scuola come ambiente di questo racconto lungo o romanzo sociale ha del resto un significato sociologico molto notevole. La scuola rappresenta un esempio dell'ingiustizia sociale e delle contraddizioni fra le teorie e le applicazioni dei criteri d'elevazione sociale non solo nel Mezzogiorno ma in tutta l'Italia, anche se Rea riferisce la narrazione al 1929, ma il libro rimane comunque attualissimo, in quanto, con lo sviluppo del capitalismo, la scuola di massa divenuta come «area di parcheggio», sostiene la tesi secondo cui, benché lo status di un individuo nella stratificazione sociale sia fortemente correlato al suo grado d'istruzione, non è vero il contrario; vale a dire che in Italia, l'acquisizione

⁴⁶² Salinari Carlo, *L'ultimo libro di Domenico Rea. Ritratto di maggio*, *L'Unità*, 23 luglio 1953, p. 3.

⁴⁶³ Cfr. Semi Francesco, *Letteratura di sfondo*, *Studium*, cit., p. 785.

⁴⁶⁴ *Ibidem*.

di un titolo superiore di studio non sembra più comportare una corrispondente mobilità sociale ascendente per chi proviene dalle classi sociali più basse.

Se la suddetta tendenza dovesse irrigidirsi, vietando ad ampi gruppi sociali giovanili la possibilità di esprimere le proprie capacità e aspirazioni di produttività sociale attraverso canali legittimi, è evidente che dovremo aspettarci fenomeni altamente conflittuali di alienazione e di anomia lungo la stratificazione sociale (particolarmente come fenomeni “devianti” nelle fasce intermedie). [...] l’aumento del grado di istruzione media e la formazione di vasti gruppi di giovani qualificati non è assolutamente sufficiente (come qualcuno invece ci illudeva) per diminuire le differenze nel prestigio e nelle altre ricompense sociali: occorre un intervento, per altra via, sulla divisione sociale del lavoro e sul sistema distributivo delle ricompense, intervento che attiene alla sfera dei rapporti di potere, ed è quindi di natura essenzialmente politica.⁴⁶⁵

Questo problema sociologico, secondo noi, Rea lo esprime implicitamente nelle parole del vecchio traghettatore al povero Caprioni che, picchiato ferocemente dal maestro, abbandona la scuola e non ci torna ma più, isolandosi definitivamente dalla società.

“Che ci vai a fare più a questa scuola? Mannaggia il parrochiano, ci sta rovinando tutti i ragazzi lavoratori. Se non te lo diceva lui non lo sapevi nemmeno. Che ci vai a fare? Vieni sulla barca. Mangiamoci queste anguille. Dessero almeno da mangiare alla scuola.”⁴⁶⁶

Ma oltre all’intento sociologico sottinteso della scelta della scuola elementare come ambiente del racconto, Piancastelli⁴⁶⁷ vede che essa rende più efficace la denuncia senza comunque che la renda diretta né aperta. L’attenzione si rivolge soprattutto al basso proletariato, schiacciato dalla potenza di una società che divide gli esseri in classi sociali ed agisce di conseguenza. Tale realtà emerge con maggiore drammaticità in *Ritratto di maggio*, dove il fenomeno si evidenzia in tutta la sua crudezza perché riferito alla vita della scuola e dell’infanzia, là dove, in una classe socialmente variegata, le strutture sociali rendono più acuto il dramma dei poveri e i privilegi degli abbienti; e dove in ogni ragazzo, a contatto con il primo ambiente scolastico, e quindi riferente al primo approccio alla

⁴⁶⁵ AA. VV., *Classi sociali e strati nel mutamento culturale*, cit., p. 179.

⁴⁶⁶ Rea Domenico, *Ritratto di maggio*, p. 80.

⁴⁶⁷ Piancastelli Corrado, *Domenico Rea. Il Castoro*, cit., p. 15.

società, insorge un'elementare e pre-puberale presa di coscienza del proprio stato sociale.

La miseria e la povertà che sono alla base di questa prima presa di coscienza dell'identificazione sociale di queste piccole anime creano quasi un'invalicabile barriera tra due mondi, quello dei prescelti, dei «paladini», Balestra, Calpori, Fioravanti, Gigliotti, Sgherro, Tebo, e quello «piuttosto scomodo» dei reietti, Giordano, Griscio, Marasca, Morrone, Rozza; i primi al «centro e gli altri nelle altre file fungevano da ali costituite da forze basse e rusticali». Ciascun bambino tende ad intruparsi con i suoi simili per un meccanismo di difesa voluta dai grandi e non certo dai bambini. Lo scrittore immagina anche una sorta di marcatura ereditaria, la quale genera l'istinto delle categorie, sia pure attraverso il meccanismo dell'isolamento in gruppi simili.

I due mondi corrono accanto paralleli, nella vita quotidiana dell'aula; ma non c'è nessuna possibilità che si mescolino tra loro. La solida struttura del libro arioso e profondo pure nella sua brevità d'immagini e di concetti, si regge tutta in questa tacita antitesi. In questo *Ritratto di maggio*, come in altre opere (*Mazza e panelle*, *Capricci della febbre*, *L'americano*, *I pesci del padrone*, *Gli oggetti d'oro*, ecc.), si potrebbe cogliere una sottintesa propensione verso l'ambiente semplice e derelitto in opposizione alle futilità, alle esteriorità, ai falsi apparati scenografici. Ogni volta che l'autore rivolge la sua attenzione su ceti in superficie più raffinati, ne coglie gli aspetti più bassi, svela la grettezza morale, la vuotaggine interiore dei protagonisti. I poveri strappano al cuore di Rea le pagine più belle; in cui non c'è un minimo accenno di retorica, di patetismo, di quella letteratura lacrimevole e mielosa: in *Ritratto di maggio* la verità e la poesia scaturiscono dalle cose, dall'impetosa nudità delle cose.

Ci sono pagine (la fuga del ragazzo da scuola dopo le bastonate del maestro, e la descrizione del suo ritorno in campagna, il professore Sberi, la visita dell'ispettore) che, per la concreta visione dei fatti, per un realismo che non ha nulla di programmatico e aderisce con intima commozione agli oggetti, non è irriverente accostare a grandi scrittori realisti come il Verga.⁴⁶⁸

⁴⁶⁸ Cantini Roberto, *Il vulcanico Rea*, *Epoca*, 18 marzo 1953, p.24.

Si è detto che la presa di coscienza della propria posizione sociale nasce nelle anime di quelle piccole creature fin dal primo giorno di scuola, ma il raggiungere tale presa di coscienza si fa più celere tramite le altre figure sociali inserite nel racconto, come per primi i genitori e, non per ultimo, il maestro. Il divario viene accentuato dal comportamento dei genitori, autorevoli e zelanti i primi, disinteressati gli altri. Rea riesce a mettere in contrapposizione i due mondi fin dal primo ingresso dei piccoli in classe, evidenziando a reazione allo spavento spontaneo dei propri bambini la violenza dei genitori plebei in confronto con la delicatezza e la tenerezza di quelli ricchi: quindi mentre il fanciullo plebeo che piangeva disperatamente, gridava e tentava di gettarsi a terra, «Il padre lo rialzava e così in bilico lo spingeva innanzi a calci e schiaffi»⁴⁶⁹, Fioravanti, pur piangendo e gridando anch'egli e pur tentando di colpire con i pugni la mamma, questa «al figlio rispondeva con le carezze. Estrasse un cioccolatino, glielo sbucciò, e Fioravanti lo rifiutò lanciandolo a terra, nel corridoio delle file»⁴⁷⁰. I poveri scolaretti, in aula, credevano che gli altri scolaretti, per il continuo pianto e le grida, fossero della specie dei bambini coccolati dalle loro mamme e perciò capricciosi. Non abituati ad uscire dai loro miseri quartieri, quei poveracci allievi non intuivano che ci fossero altri coetanei che vivevano una vita piuttosto casalinga e sorvegliata dalle cure amorevoli dei genitori. Non si accorgevano che la loro città era suddivisa in vari quartieri: quelli aristocratici e quelli plebei. Allora differenze naturali tra le due masse dei bambini non esistono, se non quelle stabilite dalla diversità di grado sociale delle famiglie: i ricchi da una parte, i poveri dall'altra. I ragazzini cullati amorosamente nelle braccia dei genitori che vengono a scuola lindi e puliti come tanti uccellini; o magari sbarcano da un'automobile all'angolo della strada; e, dall'altra parte, i malvagi, i maledetti. Non si tratta soltanto della violenza dei genitori plebei contro i propri figli, ma possiamo dire che il genitore stesso cade spesso vittima di una società crudele e diffidente che apprezza e disprezza secondo il tipo di mestiere o di professione, e non secondo l'onestà o la serietà di ogni cittadino. Accenniamo qui al povero

⁴⁶⁹ Rea Domenico, *Ritratto di maggio*, cit., p. 18.

⁴⁷⁰ Ivi, p. 21.

padre di Cummeo, che non osa neanche accompagnare il figlio in classe, pensando che presentarlo all'insegnante sarebbe inutile e perfino dannoso; poiché il «maestro, per Cummeo padre, doveva essere un'alta e diffidente autorità»⁴⁷¹; alla misera madre di Cirino, figlio di un sergente di passaggio, che, entrata in classe, non trova il coraggio di parlare e raccomandarlo come hanno fatto le altre madri e, schivando la rabbia del maestro, infila l'uscio senza nemmeno salutare il figlio; ed infine alla serva del figlio del direttore della banca che entra in classe con il suo signorino e lo consegna accuratamente al maestro.

E per restare sempre nell'ambito degli aspetti della vicenda, l'adulto che dovrebbe tentare d'attenuare certi divari di classe, è proprio questo maestro; ma questi non sta nella scuola per creare una società nuova, per inculcare nei giovanetti i principi della giustizia e della libertà; egli invece assegna i posti e divide i ragazzi per ceti sociali, «i signori coi signori e i pezzenti coi pezzenti» e riserva ai più indigenti, quale ricompensa della povertà, «le frustate». È proprio lui che rende scoperta, come osserva Corrado Piancastelli, «la tesi sociologica che, per la prima volta, crea alle spalle del racconto e del discorso che Rea aveva fin qui portato, gli strumenti dell'interpretazione dei gesti e degli ambienti descritti»⁴⁷². La figura di questo maestro giovane e crudele è infatti un altro elemento che accentua la contrapposizione fra i due mondi in classe. Egli assume nel libro il ruolo dello spartitore delle ingiustizie, il rappresentante delle autorità sociali discriminanti, ovvio segno questo che il sistema è chiamato, anche se in maniera indiretta, in causa. Esso sostiene l'ipotesi che la scuola è divenuta un ambiente crudele e scomodo e che «il momento ideale dell'esaltazione della pedagogia borghese-patriottica ha ormai rivelato il suo esaurimento, così che le strutture psicologiche e disciplinari, giustificate un tempo da una possibile funzione educativa nazionale, si sono deformate e cristallizzate in un'inaccettabile, ma pur solida impalcatura di ingiustizia e di conservazione. Simbolo ne è il maestro, la cui austera severità ha cessato di essere lo strumento di un'autorità benefica per trasformarsi in un principio di discriminazione secondo il

⁴⁷¹ Ivi, pp. 27-8.

⁴⁷² Piancastelli Corrado, *Domenico Rea. Il Castoro*, cit., p. 65.

quale far pesare il potere su un solo piatto della bilancia, conservando l'alibi della severità col vantaggio dell'arruffianamento»⁴⁷³. È l'inflessibile garante che la scuola ripeta tra le sue mura la giusta divisione che la società cerca e sancisce. L'attenta, minuta e spietata analisi si riflette anche nella descrizione fisico-morale del maestro, che, rimasto sempre lontano dall'animo dei suoi scolari, rappresenta il garante dei privilegi dei ricchi. Egli, che, secondo Semi, «vede e non vede, capisce e non capisce»⁴⁷⁴, divide la classe per strati sociali e picchia i più poveri perché i loro genitori non sanno e non possono difenderli.

“E voi che fate qui? Andate indietro, che siete ragazzi di strada. Mio figlio starà al vostro posto.”

[...] “Che vuoi fargli?” gridò, cercando di attirare l'attenzione del maestro. “Ecco che cosa sono le scuole. Non sono fatte con criterio: i signori coi signori e i pezzenti coi pezzenti.”⁴⁷⁵

Forse non c'era neanche bisogno di queste aspre parole da parte della ricca signora contro i poveri alunni, dato che sarebbe stato lo stesso maestro ad assettare ripetutamente le file degli alunni finché diventassero concordi con il sistema sociale di cui si fa impegnato difensore.

Rea del resto compie nel *Ritratto* un'altra specie di contrapposizione, quella tra vita reale e vita anagrafica nell'anima del bambino plebeo. Nel secondo capitolo Rea indica nel primo giorno di scuola dei bambini di prima elementare un momento di angosciosa rivelazione. Infatti, non appena dichiarano il proprio nome e il lavoro svolto dal padre, i piccoli scolari sono esposti alle reazioni del maestro e dei compagni sì da acquisire immediata consapevolezza del posto da loro occupato nella scala sociale. Per molti l'impatto con le istituzioni si rivela straniante, in quanto pone per la prima volta i bambini dinanzi ad un'identità ufficiale, in cui essi non si riconoscono e di cui fino ad allora hanno ignorato persino l'esistenza. Molti di quegli scolari non conoscendo il loro cognome legale, dichiaravano il soprannome con cui i loro genitori erano conosciuti nel vicolo. Rea ci risulta perciò attento a registrare il distacco tra due realtà: «quella della vita “reale” e quella della vita “anagrafica”, l'unica accettabile da una società che

⁴⁷³ Manacorda Giuliano, in AA. VV., *Novecento*, cit., pp. 7294-5.

⁴⁷⁴ Semi Francesco, *Letteratura di sfondo*, *Studium*, cit., p. 785.

⁴⁷⁵ Rea Domenico, *Ritratto di maggio*, cit., p. 26.

ricosce alle ombre diritto di esistenza solo in forme che sono loro sconosciute e in cui, paradossalmente, un nome, anziché identificare, risulta essere straniante»⁴⁷⁶.

E non si tratta solo dei nomi e cognomi dei bambini plebei, ma questa contrapposizione fra vita reale e vita ufficiale, cioè scolastica, fa nascere in quelle piccole e ancora pure anime un senso terribile d'inferiorità davanti alle reazioni e ai comportamenti del maestro e dei compagni al proclamazione dei mestieri paterni.

Bandiera sedette incrinato. Fino a quel giorno si era sentito fiero e onorato del padre, che aveva un'uniforme, un berretto con lo stemma del comune [...] e che amava il suo ingrato mestiere [...] [scopatore comunale].

Ora Bandiera doveva venire a scuola per apprendere che il mestiere del padre era una cosa da ridere, inferiore al mestiere del padre di Belgiorno, carrettiere, di Morrone, colono, sui quali nessuno aveva trovato da ridere e si sentì crollare. Ma in seguito si rifece su Caprioni, il padre del quale era uno spazzino clandestino, che andava raccogliendo quanto si lasciavano indietro gli spazzini municipali⁴⁷⁷.

E sono queste stesse reazioni a fargli comprendere, oltre al posto in vita a loro predestinato, tante nuove concezioni sociali che prima non conoscevano e che accrescono in ogni modo la loro ostilità non solo contro la loro vita reale, ma contro la società ingiusta e discriminante.

E sebbene intendessimo poco alla parola capitano, segretario, medico, per l'aria fiera o umile, per la voce bassa o alta si stabiliva una differenza naturale tra "va a fatica" e "medico", tra "zappatore" e "capitano", tra "segretario" e "sagrestano".⁴⁷⁸

Sempre in *Ritratto di maggio* ci sono numerose scene che mettono a nudo il dramma della discriminazione sociale di cui sono vittime i ceti più bassi della società: le possiamo riassumere velocemente dalla scena dell'assetto dell'aula, esemplare corrispondente alla stratificazione sociale dei diversi ceti fuori dalla scuola («Ma non riesco ancora a darmi ragione di quegli spostamenti per gruppi, per razze. Dico: come si formò questo movimento segreto e invisibile? Certo è che i paladini e i loro scudieri con i loro abiti variopinti occuparono, come un cuneo, la fila di centro e gli altri nelle altre file funsero da ali costituite da forze

⁴⁷⁶ Palma Loredana, *Domenico Rea e Francesco Mastriani*, ne AA. VV., *La tradizione del "cunto" da G. B. Basile a Domenico Rea*, cit., p. 249.

⁴⁷⁷ Rea Domenico, *Ritratto di maggio*, cit., p. 36.

⁴⁷⁸ *Ibidem*.

basse e rusticali»⁴⁷⁹), a quella delle frustate riservate come castigo ai bambini plebei e mai contro i figli dei signori («E una volta che Fioravanti ebbe uno schiaffo dal professore, uno di noi disse preoccupato: “Ora vedrai che gli farà il padre.” Le frustate erano solo per noi»⁴⁸⁰), a quella delle frequenti visite dei bambini plebei nella villa di Fioravanti, a quella della lite fra Belgiorno e Balestra e del conseguente panico del padre di Belgiorno, che picchia violentemente il figlio, poiché teme la rabbia e la vendetta di don Eugenio, suo datore di lavoro e padre di Belgiorno: (“Mi vuol togliere il pane ... ha rotto la testa al figlio di don Eugenio.”⁴⁸¹), a quella della colletta per la croce rossa, quando la vergogna veniva a fare «la sua apparizione tra i cinquantuno; e una volta al mese “essa” veniva calcolata in denaro ad alta voce dal capoclasse⁴⁸²», a quella della merenda, che fra tutte le altre si ritiene la più straziante ed efficace:

Chi aveva il pane e cioccolata, chi pane e marmellata, chi pane e frettata, chi pane e formaggio, chi pane e melanzane... e scarole... e bucce di meloni secche e fritte e chi pane asciutto e chi niente. E costoro correvano prima degli altri allo scatenarsi della campanella per occupare un buon posto e vedere gli altri mangiare.⁴⁸³

Le prospettive della ricerca letteraria con intenti sociologici di Rea si ampliano nel libro successivo, *Quel che vide Cummeo*, in cui l'autore inizia ad analizzare più profondamente, più che il fatto o l'azione, il personaggio stesso, l'uomo napoletano, mettendosi di fronte alla sua materia in modo che gli consenta un maggior distacco critico e che gli aiuti ad assumere la responsabilità del giudizio. Quel saggismo che era implicitamente la radice sotterranea e la spinta profonda del suo narrare caratterizzato per lo più da una resa impressionistica e da un picarismo psicologico in *Spaccanapoli*, diventa in *Cummeo* la sostanza dei racconti. Rea si fa un narratore-saggista quindi, tentando di realizzare la scoperta di Napoli e dei caratteri dei napoletani dall'interno, finora trasferiti di volta in volta nei racconti e di cui ha teorizzato con razionale lucidità nel famosissimo

⁴⁷⁹ Ivi, p. 27.

⁴⁸⁰ Ivi, p. 71.

⁴⁸¹ Ivi, p. 90.

⁴⁸² Ivi, p. 57.

⁴⁸³ Ivi, pp. 54-5.

saggio *Le due Napoli*, dove la «populistica sociologia narrativa»⁴⁸⁴ di Rea tende a penetrare il dramma della città, spiegandone le profonde radici.

Ne *Le due Napoli*, Rea, oltre ad impegnarsi d'illustrare la differenza fra la Napoli letteraria e la Napoli reale, dimostra la sua attenzione sociologica a rintracciare i cambiamenti sociali dovuti all'evoluzione economica negli anni dell'interregno nei quali fiorirono i fenomeni del contrabbando e dei traffici illegali, quando molti di quei miseri plebei uscirono dai vicoli e godettero alcuni frutti del nuovo mondo. Finiti quegli anni felici, ridiscesero nei loro bassi, ma con un nuovo spirito evolutivo e con una nuova coscienza d'ingiustizia piantata nel loro cuore, anche se accompagnati, come prima, dalla sporcizia e dalla miseria. In quegli stessi anni veniva a formarsi l'altra Napoli, quella nuova e ricca dei signori, sazia e gonfia di velleità moralistiche, diversa da quella antica e povera dei plebei, accalcata nei bassi in condizioni mostruose.

“Te lo ricordi il Vomero? Ora è diventato una città. È il quartiere dei signori. Lo è sempre stato del resto. A Napoli son restati i decaduti del Chiatamone e del Purgatorio.”⁴⁸⁵

Nonostante la sua distinzione tra Napoli plebea e Napoli signorile, Rea avverte nel corso degli anni certe trasformazioni della città che i vicolani tentano di raggiungere: se ne *Le due Napoli* del 1951 descrive i quartieri bassi come un intricato apparato intestinale, e come una città da conoscere a memoria poiché priva d'ogni logica edilizia, da cui il vicolano ha paura d'uscire per la Napoli nuova, dieci anni dopo, secondo Rea, questo stesso vicolano «non vuole fare più il napoletano che canta canzonette, che inneggia al sole mio, che tira la rete, che pensa alla sua innamorata, che si accontenta di una pizza e che vive al “come viene”, pittorescamente. Brama invece di avere un lavoro, una dignità, e non gli importa affatto se è bello o brutto tempo [...] Una Napoli nuova, moderna, fattiva, operosa, ricca di industrie e di commerci, organizzativa e senza la piaga della disoccupazione è ben lontana da venire. Ma l'impulso perché tutto ciò si realizzi è

⁴⁸⁴ Golino Enzo, *Cultura e mutamento sociale*, cit., p. 288.

⁴⁸⁵ Rea Domenico, *Quel che vide Cummeo*, cit., p. 167.

potente nel popolo»⁴⁸⁶. Così «l'uomo del basso tenta di uscire dalla proverbialità spicciola e d'inserirsi in una società in via d'avanzamento, in cui potrà vivere, a patto di buttare gli stracci della farsa e della tragedia alle ortiche»⁴⁸⁷.

Va ricordato qui però che alcuni critici⁴⁸⁸ ritengono che Rea, pur essendo riuscito a seguire i movimenti sociali dei suoi poveri diavoli nelle sue opere di tipo narrativo-saggistico, egli non raggiunge lo stesso livello di realizzazione quando prova a trasfigurarli icasticamente nei racconti. Le prospettive culturali del suo lavoro di scrittore avrebbero dovuto dare risultati in *Ritratto di maggio*, vicenda assai sommaria di una scolaresca, e nei racconti del volume *Quel che vide Cummeo*, ma le intenzioni non si sono realizzate nella misura dovuta e risultano percettibili solo a tratti concluse e senza alcun respiro che lasci intenderne il proseguimento – nel perfetto calibro di *La signora scende a Pompei* e *Madre e figlia* dove Rea si conferma novelliere di gran bravura. Nel primo, appena un bozzetto, le due Napoli – ricchezza e miseria – si trovano sedute accanto nello stesso autobus, grazie all'ingenua furbizia della vecchia nonna della bambina mutilata, con tanta ostile indifferenza della prima verso la seconda. Si tratta ancora di quel grezzo rapporto fra ricco e povero, di cui il primo viene colto di scorcio con appena una punta caricaturale consistente in quel «cappello a fungo»⁴⁸⁹; la molla è ancora l'indignazione istintiva della vecchia *accompagnatora* che viene colpita improvvisamente da uno spettacolo di ripugnante egoismo. Lo scatto narrativo è però pieno e sincero, e va molto più a fondo d'un generico e gratuito umanitarismo. Il secondo, anch'esso un bozzetto, è invece imperniato sulla figura di una donna plebea che vive in un basso insieme ai quattro figli e che deve recarsi a Genova in visita al marito trasferito lì per lavoro; e vengono descritte efficacemente le sue sensazioni che variano da curiosità di uscire per la prima volta dal suo abituro e di vedere Genova, l'ansia di lasciare soli i figli e la paura che la figlia esca con il fidanzato e disonori la famiglia.

⁴⁸⁶ Rea Domenico, *Grandezza e decadenza della canzone napoletana, Prospettive meridionali*, n. 8, agosto 1959.

⁴⁸⁷ Rea Domenico, *Il filo perduto, Corriere d'Informazione*, 7 ottobre 1960.

⁴⁸⁸ Si vedano per esempio Golino Enzo, *Cultura e mutamento sociale*, cit.; e Vigorelli Giancarlo, *Rea, un sospetto di virtuosismo*, cit.

⁴⁸⁹ Rea Domenico, *Quel che vide Cummeo*, cit., p. 12.

Negli altri racconti plebei di *Quel che vide Cummeo*, Rea sembra invece perdere il filo narrativo delle sue intenzioni culturali, pare assorbito verso l'estrema facilità dalla fretta di far pratica della letteratura senza tensioni interne che ne agevolino una spinta vitale. Al riguardo Golino vede che quelle intenzioni non si sono realizzate pienamente perché «Rea recita la figura dell'inurbato nella pianura senza intoppi del più corrivo virtuosismo, dimenticando il suo approccio saggistico alla città, l'impegno a penetrarne quel sentimento tragico della vita che esplode e che sta stampato sui volti»⁴⁹⁰. *Le due Napoli* è rimasto perciò una protesta non portata a fondo nella narrativa reana e solamente reclamizzata con intenti di satira e di diffamazione. Vigorelli ritiene che Rea rimane un indifferente senza pietà autentica per gli altri, per l'altra Napoli, e lo sollecita, più che ad adornarsi e più che a tenerci alla forma, a non equivocare più tra il mondo reale e il mondo intenzionale, ad accettarsi «com'è, andando però sino in fondo a se stesso, sino all'ignominia, senza camuffarsi, radicalmente, senza più compiaciuti altalenamenti né estetici, né morali, né sociali»⁴⁹¹. Maria Teresa Lanza De Laurentiis scrive perciò che Rea deve continuare le proprie indagini letterarie se vuole superare quel contrasto sociale tra ricco e povero, per poter scorgere in «quella massa della plebe ancora indifferenziata ai suoi occhi, le molteplici e complesse differenziazioni entro le quali s'articola quella tremenda miseria di cui Rea si fa a volte il più autentico e coraggioso poeta che Napoli abbia mai avuto».⁴⁹²

Parlando prima della presenza del fatto sociale nella letteratura napoletana, non ci si intendeva di dire che sia una sola classe, quella del popolo minuto, a dare materia a questa letteratura: poiché, anche se è vero che le classi più basse con le proprie particolari situazioni ambientali, topografiche ed economiche, con le proprie ansie e con i propri colori smaglianti colpiscono più vivacemente e sollecitano più fortemente la fantasia, è tuttavia vero che la piccola borghesia è

⁴⁹⁰ Golino Enzo, *Cultura e mutamento sociale*, cit., p. 292.

⁴⁹¹ Vigorelli Giancarlo, *Rea. Un sospetto di virtuosismo*, cit.

⁴⁹² Lanza De Laurentiis Maria Teresa, *La realtà di Domenico Rea, Società*, cit., p. 742.

stata anch'essa argomento di questa letteratura – e qui si possono citare i nomi della Serao, del De Filippo, di Prisco, ecc. – e qualche volta anche l'aristocrazia o la grande industria e il gioco variato delle professioni e dei mestieri è l'intervenuto a muovere figure, nei racconti o nelle commedie.

[...] converrà chiarire come l'espressione "fatto sociale" che di continuo è ricorso nel nostro scritto non vuole affatto significare una socialità meschina e minuta, riferibile soltanto alla plebe napoletana, alla poverissima, piccolissima gente dei vicoli e dei bassi: perché [...] è invece la modestissima piccola borghesia napoletana o delle immediate vicinanze di Napoli a passare nella storia letteraria di ieri e di oggi: e molti personaggi anche di Rea e di Marotta più che plebei appartengono a questa indefinita e fluttuante mezza-classe sociale, così come invece a una borghesia industriale di più alta levatura appartengono molti dei personaggi di Michele Prisco che con *La provincia addormentata* dette alla nostra nuova letteratura una prova di alto impegno e di robusta vocazione.⁴⁹³

Personaggi borghesi reani ne abbiamo già visti in libri precedenti solo come ombre, cioè non profondamente tratteggiati, che sono plebei arricchiti, come Casimiro Clarus e Tuppino, ossia propriamente borghesi come don Fabrizino e don Carminello. In *Quel che vide Cummeo* ci sono infatti dei racconti che non parlano soltanto di plebe e plebei, bensì di borghesia come *I pesci del padrone* e *Gli oggetti d'oro*. Il primo racconto, quasi un abbozzo, mette in luce la vuotaggine, la decadenza morale di questa classe, decadenza rappresentata per lo più dalla ripugnante ipocrisia sociale e dalla prevalenza dei valori capovolti. Ci si parla delle prime ore della giornata di don Gerardo, riccone con tanto di fabbrica e di amante. Alzatosi come ogni giorno alle prime ore del mattino, sveglia la giovane cameriera, che, pur avendo lavorato fino a mezzanotte, si alza e sopporta a malincuore le proposte sessuali del suo padrone che non è altro che un ipocrita ed un profittatore. Il vecchio, anche se senza entusiasmo, si sente costretto ad accettare quelle regole sociali, fra cui pure quella di farsi un'amante, che la società gli impone e che tutti si aspettano da lui.

Margherita è troppo giovane e vogliosa di vivere, le piace uscire, girare, andare a ballare e don Gerardo non sa dare due passi di danza. Son cose poco serie per lui tutte queste

⁴⁹³ Stefanile Mario, *Labirinto napoletano*, cit., p. 22.

faccende. Però ... al Circolo Sociale è importante che si sappia che lui ha un'amante. Gli industriali suoi colleghi lo rispettano. [...] Può dire che tra Margherita e sua moglie c'è l'esatta differenza che a Nofi deve esserci tra una moglie e un'amante. La prima dev'essere ricca, onesta, materna, grassa, religiosa; la seconda, povera, disonesta, snella e senza dissoluzione. La moglie è la donna fidata, che sa che lui soffre di emorroidi e con cui la sera recita le preghiere. Per Margherita invece lui è il forte, l'uomo sprezzante, il diritto, un infedele congenito.⁴⁹⁴

Dopo aver fatto colazione ed inviato dieci sfogliate all'amante Margherita, cosa che d'altronde se non facesse, stupirebbe il negoziante, don Gerardo si reca in fabbrica dove controlla che gli operai arrivino puntuali; poi, con le mani in tasca, passeggia sotto il portico, pensando che non ha niente da fare. Più che un racconto, si riterrebbe un abbozzo, lasciato così incompiuto e perciò si penserebbe che ne manchi la parte finale.

Nell'altro racconto si narra la storia di un nobile decaduto, Zamprollo, che, pur facendo il farmacista, è angustiato da disagi economici: così, dalla provincia, ed esattamente da Grura, un piccolo paese calabrese, si reca a Napoli per vendere alcuni oggetti d'oro. Entrato dal gioielliere, s'imbatte, con grande dispiacere in un paesano, Ciccini, suo ex-compagno di scuola, di umilissimi origini, da sempre arrivista e desideroso d'elevarsi socialmente a qualsiasi prezzo, ora avvocato a Napoli, che, venuto a sapere il motivo della presenza di Zamprollo, vuol far credere all'amico d'esser divenuto un borghese ricco e benestante. Ciccini, che «godeva di quell'incontro come un lussurioso pregusta la fanciulla caduta nella sua stanza»⁴⁹⁵, quasi costringendo Zamprollo ad accompagnarlo in casa sua, con assoluta mancanza di discrezione, esibisce davanti a lui tutto ciò che possiede, vantando gli oggetti che dimostrano il suo elevato stile di vita e la sua agiatezza, infervorandosi del paesano. Zamprollo si accorge invece, da alcuni fogli dimenticati sulla vasca del bagno, che quasi tutta la ricchezza di Ciccini è un debito; l'arrogante Ciccini è in effetti nei guai tanto che l'automobile che si onora di possedere ne paga le rate e lo stesso vale per l'appartamento; e lo stesso succulento pranzo che offre al suo ospite avviene grazie ad un prestito.

⁴⁹⁴ Rea Domenico, *Quel che vide Cummeo*, p. 217.

⁴⁹⁵ Ivi, p. 165.

Furono portati un brodo freddo, ottuso, con palline dorate, due polli alla cacciatora, un merluzzo lesso con insalatina e maionese, una torta dolce gelata, i frutti e due tipi di vini napoletani. Gli affamati però sembravano i Ciccini, non lui, che era parco. I meravigliati, anche loro. La signora, che fino al brodo con palline aveva osservato una rigida etichetta, al pollo, osservando che Zamprollo la sapeva lunga in fatto di renderlo all'osso col coltello e la forchetta, decretò, col volto di una serva, che il pollo andava addentato o se ne perdeva il gusto. Aspettarono per un attimo Zamprollo che continuò a maneggiare con naturale esperienza i suoi strumenti e incapaci di lasciare quegli ossi ancora ricchi di sfilacci di carne, tutti e quattro li brandirono e cominciarono a rosicchiarli come accaniti suonatori di flauti. [...] La madre e le figlie avevano le facce rosse rosse e l'unto dei cibi aveva rese oleose e volgari le loro bocche. Ma per Zamprollo fu un bel pranzo e doveva maggiormente ringraziare perché – ormai nessuno glielo toglieva dalla testa – avevano dovuto comprare tutto a credito.⁴⁹⁶

Perso il treno della sera per Agrura, Zamprollo accetta l'invito di recarsi al Circolo dell'Arcadia insieme a Ciccini, il quale del resto non può permettersi di offrire all'amico una cena simile al pranzo. I due si recano nelle sale da gioco; il farmacista rimane colpito dal gioco del baccarat e, preso un gettone dal suo compagno, comincia a vincere arrivando all'esorbitante cifra di un milione e trecento cinquantamila lire. Ad un certo punto però i due sono costretti a ritornare a casa poiché il povero uomo è rimasto talmente sconvolto dalla vincita da sentirsi male. Il mattino successivo, la moglie di Ciccini, invidiando la grande vincita del farmacista, e portando la colazione in camera al suo ospite inaspettatamente arricchito, gli racconta che quel giorno deve pagare un'ingente somma, debito ignorato dal marito, e che d'altronde non possiede i soldi necessari. Zamprollo, intenerito da quella donna «sdentata, disfatta, gettata ai suoi piedi per i suoi vizi e per quelli dei suoi»⁴⁹⁷, e che gli fa pena per tutto il mondo che lei rappresenta, le dona un assegno di centomila lire, ricevuto da una signora la sera precedente e che gli sembra più una noia e un'apprensione che un piacere e una certezza. I Ciccini, anche se il padre si duole giacché la moglie ha messo al corrente l'amico della loro disastrosa situazione economica, sono per lo più soddisfatti. Al momento della partenza di Zamprollo però arriva una deludente notizia: la signora

⁴⁹⁶ Ivi, p. 179.

⁴⁹⁷ Ivi, p. 201.

firmataria dell'assegno confessa che questo non è coperto. Fra la rabbia e la disperazione della famiglia Ciccini, Zamprollo si reca alla stazione e ritorna a casa.

Lanza De Laurentiis elogia tanto questo racconto, esemplare dell'autentica letteratura a cui ambisce Domenico Rea. Con questo racconto Rea sembra tornare alla sua strada originale, quella della letteratura, rifiutando d'imboccare quell'altra strada ampiamente apertagli davanti, quella che si è sviluppata dall'intuizione istintiva alla convinzione, al ripensamento critico ed infine all'approfondimento ideologico. Il racconto è infatti pregevole sia per «quell'elegante esibizione manzoniana che corre per tutto il racconto o per quella chiusa poetica»⁴⁹⁸; ma ciò che si potrebbe criticare di Rea in questo racconto è quella gratuita diversione di poetica, rappresentata nel suo risentimento verso il paesano inurbato, risentimento perfettamente modellato sul fastidio che l'aristocratico e sensibile Zamprollo prova di fronte a tanta disgustosa rozzezza dei Ciccini. Si può parlare allora di

un'altra occasione perduta per Rea di rappresentare un altro aspetto, meno inedito ma pure autentico, della realtà che gli è familiare: l'ormai consumata decadenza di certa nobiltà paesana, destituita di ogni prestigio in misura della propria grettezza mentale, della progressiva incapacità di difendersi dalla prepotente espansione dei vecchi e nuovi agrari di più solida fortuna e di più certa diplomazia. Quando il «grurese» Zamprollo, seduto al tavolo da gioco che lo fa inaspettatamente il protagonista della situazione, comincia a temere degli altri e dell'amico, quel «grurese», vale a dire la gelosa diffidenza del nobile spiantato di paese, cade nel vuoto, grazie alla riflessione che ne segue («il gioco riduce gli uomini alla servitù degli istinti più remoti e ramificati nelle sperdute e analfabete generazioni») [...]. Vedi a quali insospettati equivoci può portare il culto della letteratura [...] ove la penna non sia costantemente sorretta da un'adeguata chiarezza di idee.⁴⁹⁹

Rea ha cioè esagerato a sottolineare la grettezza di quel personaggio borghese e il conseguente fastidio dell'amico grurese, tralasciando invece di mettere in luce la decadenza di quella classe nobile invasa da neoborghesi, ricchi sì ma nell'anima rimasti comunque rozzi ed avidi. Al contrario di Ciccini, emblema di

⁴⁹⁸ Lanza De Laurentiis Maria Teresa, *La realtà di Domenico Rea*, cit., p. 745-6.

⁴⁹⁹ *Ibidem*.

quell'«assetto sociale che poggia ormai su un piano di valori capovolti, ed è perciò che è giunto alle soglie dell'autoliquidazione»⁵⁰⁰; Zamprollo è la raffigurazione dell'aristocratico meridionale di una certa nobiltà che rimane fedele alle proprie radici ed attaccato alla propria terra, e per questo «Nulla egli desiderava di Napoli. Oltre l'orizzonte dei monti selvaggi di Grura, il resto del mondo per lui aveva il valore di un sogno»⁵⁰¹. E quindi alla signora Ciccini che chiede se a lui piaccia più Napoli risponde che «Si tratta che molti amano il luogo in cui vivono e da cui sanno che non possono uscire. In questo senso mi piace più Grura»⁵⁰². Tuttavia il contrasto fra città e campagna è appena accennato e rimane senza un reale sviluppo all'interno del racconto; e molti dei personaggi borghesi che vi compaiono restano a livello di grottesca caricatura.

Mario Pomilio ritiene perciò che *Gli oggetti d'oro* svela i veri limiti, ovvero la vera natura, di Rea e gli mostra cosa deve evitare di fare. Lo vede incapace e in vero disagio quando prova a tagliare quel «cordone ombelicale» che lo tiene attaccato all'umanità popolare e plebea, gettando lo sguardo altrove. Rea è uno scrittore di precisa designazione sociale e l'interno ambientale borghese gli è negato come gli è ugualmente negato l'interno psicologo borghese. La psicologia egli deve cercarsela quindi al livello a lui connaturale, al livello «del popolare, come pure, freschezza e inventiva, e moralità e indignazione, gli sono accessibili stando con o per anziché stando contro: allo stesso modo che la condanna dell'etica borghese gli è possibile senza forzature solo finché egli rispetta la sua nativa popolanità, che è poi la sua incomparabile forza»⁵⁰³. Oltre alla propria evoluzione sociale e al suo istintivo interesse per l'ambiente popolare, per la Napoli della miseria, per cui si è deciso già da prima, un altro fatto ha forse aiutato Rea a penetrare efficacemente in quella psicologia plebea consiste proprio nel periodo in cui egli comincia a scrivere di Napoli, negli anni dell'interregno, nei quali la Napoli dei vicoli straripa e giunge quasi a cancellare i tratti della città

⁵⁰⁰ De Tommaso Piero, *Domenico Rea, Quel che vide Cummeo, Letteratura*, n. 17-18, 1955, p. 222.

⁵⁰¹ Rea Domenico, *Quel che vide Cummeo*, cit., p. 170.

⁵⁰² Ivi, p. 176.

⁵⁰³ Pomilio Mario, *Cammino e destino di Domenico Rea, La Fiera Letteraria*, cit., p. 3.

nuova. Quindi all'inizio si tratta di un incontro casuale e istintivo, che si trasforma poi in «una scelta deliberata e cosciente»⁵⁰⁴.

La rappresentazione della borghesia in Rea finisce perciò in satira ed ironia. Va sottolineato però che si tratta di un umorismo comico solamente nelle apparenze, poiché in realtà «esso vela l'amarezza che si prova per una morente categoria che, inchiodata a vecchie tradizioni, nella grande metropoli non sa afferrare più altri modi di vivere densi di fervore e di risultati»⁵⁰⁵. In un'intervista rilasciata a Piancastelli, Rea commenta la deformazione della classe borghese nel Sud, vedendo che tra la plebe e la speciale aristocrazia meridionale vi è sempre stato un esercito di servi, uscieri, staffieri, impiegati e funzionari ubbidienti ed attaccati al padrone, a qualsiasi padrone, senza alcun spirito d'iniziativa e di socialità e meno che mai sentimento di solidarietà per la classe inferiore (plebe-popolino). Non esiste quindi nessun colloquio di questa borghesia con le vere classi sociali, la gente semplice, e da qui nasce, secondo l'autore, l'inefficienza del romanzo italiano quando gira intorno a qualcosa che non sia identificabile per un verso o per un altro con la «plebe-popolino-braccianti-artigiani-contadini». Da questa riflessione sulla borghesia meridionale, deriva la sua considerazione della borghesia come una classe corrotta, egoista che non può pretendere nessuna moralità e quindi egli non la può vedere se non in quella presentazione satirica:

Personalmente, quando tento un racconto borghese vedo subito gli aspetti velleitari negli eventuali personaggi, i miseri tentativi di essere quel che non sono, l'incapacità ad assumersi quella serie di responsabilità che altrove hanno fatto della borghesia una classe frenante. Ora, non avendo io fiducia in essa, non riesco a rilasciarmi e a raccontare senza il peso di un'infinita serie di pregiudizi e quasi di astiosità. Per questo motivo di fondo i miei racconti borghesi: *Il bocciuolo*, *Gli oggetti d'oro*, *La signora è una vagabonda* e qualche altro, sfiorano tutti il limite della satira.⁵⁰⁶

Al riguardo dell'inettitudine della letteratura a delineare il personaggio borghese, Enzo Golino, parlando in generale del mutamento sociale dovuto al fenomeno dell'emigrazione e più specificamente della figura dell'emigrante

⁵⁰⁴ Trombatore Gaetano, *Scrittori del nostro tempo*, cit., p. 128.

⁵⁰⁵ Aromolo Giulio, *La "contraddittoria esistenza" di Napoli nell'arte di Domenico Rea*, [Estratto dalla Rassegna] *Aspetti Letterari*, fasc. I-III, Società di Cultura per la Lucania, Napoli, 1962, p. 2.

⁵⁰⁶ Piancastelli Corrado, *Domenico Rea. Il Castoro*, cit., pp. 1-2.

transoceanico borghese, avverte quel vuoto culturale che si forma nella rappresentazione dei mutamenti sociali ogni volta che la pressione della realtà e la forza delle cose sopravanzano e trasformano costumi ed istituti rimasti alla retroguardia. Non è quindi casuale che le ragioni del disinteresse verso il tipo d'emigrante borghese rivelino le sintomatiche difficoltà e incapacità dello scrittore italiano a descrivere adeguatamente il mondo borghese.

In difetto di poesia, di simboli efficaci, di metafore onnicomprehensive, di strutture autonome per cui il romanzo può essere definito una polifonia informazionale, in difetto di immaginazione sociologica (la facoltà, secondo Wright Mills, che permette di «vedere e valutare il grande contenuto dei fatti storici nei suoi riflessi sulla vita interiore e sul comportamento esteriore di tutta una serie di categorie umane» ... «la qualità della mente che sembra promettere, in modo estremamente drammatico, la comprensione delle realtà intime del nostro io in rapporto con le più vaste realtà sociali»), ecco il volto desolante e uniforme di certi romanzi che leggiamo quotidianamente: un limbo rarefatto, un oggetto minerale incomunicabile e intercambiabile, un'arcadia perenne. Mentre vorrebbero cimentarsi con l'odierna supercomplessità del mondo reale allestiscono fondali molli e cadenti, vortici inconsistenti di parole, cascami di memoria, schegge di bozzetti regionali invece di efficaci e convincenti impalcature sostenute almeno da una coscienza tecnica e critica del raccontare.⁵⁰⁷

Nelle opere di Domenico Rea, quindi, troviamo le due classi tipiche più frequenti in letteratura, plebe (nel senso di popolo minuto, infatti) e borghesia; ma lo scrittore ne indaga profondamente solo quella plebea, riconoscendo ad essa dignità e civiltà autonome; un mondo chiuso nel quale si creano strutture e sovrastrutture di forza etica e civile non inferiori, ma semplicemente diverse da quelle borghesi. Allora dalla plebe come specie ultima della scala sociale si estrae ogni tipo possibile dello spettro spirituale umano più che se si leggessero storie incentrate sui vizi della borghesia o sulle condizioni di classe benestante. Così il plebeo Cummeo, per esempio, diventa l'emblema di alcuni valori quali la famiglia, l'onore, l'onestà, la pazienza, rifiutando la vita comoda e di guadagno facile della signora Sberi e schierandosi contro il compromesso morale che avrebbe rischiato con l'accettazione del lavoro della sorella e recuperando con

⁵⁰⁷ Golino Enzo, *Cultura e mutamento sociale*, cit., p. 34.

quel suo deciso gesto di condanna il suo prestigio d'uomo e la sua dignità di persona, emergendo dall'anonimato di una povertà squallida per divenire il personaggio seppure del suo piccolo chiuso ambito, poiché ha il coraggio di scegliere fra due realtà che si escludono a vicenda: il chiudere gli occhi davanti al disonore della sorella per un asilo sicuro e una tavola imbandita, per i soldi e l'eleganza di un vestito nuovo da una parte, e il ritornare dall'altra là alla miseria del basso oscuro, ma a testa alta di fronte ai malevoli giudici della sua condizione sociale.

C'è però da dire che Rea, anche se privilegia le sue creature plebee e condanna invece i personaggi borghesi alla satira e al sarcasmo, egli però, quando fa coesistere plebei e borghesi nello stesso racconto, non s'intende di contraddire plebeo a borghese, povero a ricco. Egli vuole soltanto mettere in confronto queste due classi sociali per poter evidenziare meglio le condizioni insopportabili in cui vivono quelle povere e deboli creature e per poter chiarire le discriminazioni che subiscono in una società basata essenzialmente sui criteri della materia. Va perciò sottolineato come egli rifugga nel tracciare le linee della sua plebe, dalla tentazione di sezionare con linee di demarcazione buone e cattive, vittime e carnefici, è qui che egli sgombra il campo dal manicheismo di una certa letteratura non solo tardo romantica che si dilunga nella contrapposizione di ricchi eguali a cattivi e poveri eguali a buoni. In *Quel che vide Cummeo*, la miseria totale opaca fa mondo a sé indipendentemente dallo scontro con chi è nella privilegiata situazione di benestante o di datore di lavoro.

Il primo romanzo di Rea, *Una vampata di rossore*, presenta una variopinta galleria di personaggi meridionali, dove si presenta fortemente la tematica delle differenze sociali fra le varie classi, differenze che in qualche caso determinano il mutamento d'interesse esistente. Per primo in questo romanzo la raffigurazione reana del plebeo arricchito ossessionato dalla paura della povertà d'origine raggiunge l'acme con il miglior personaggio maschile di Rea, Assuero Rigo. Qui Assuero, plebeo che ha spiccato, o quasi, il salto sociale grazie al dio denaro e ormai si è affrancato dalla miseria nera rientra, per poco nella sua famiglia di

origine e prova disgusto nel vedere le condizioni di sporcizia, di squallore, nelle quali agiscono i parenti permeati da elementi buttanti, da desiderio di cibo nauseabondo, muovendovisi a proprio agio come degli animali. Assuero incarna colui che rinnega le proprie origini non per volontà preconstituita ma perché il corpo gli propone odori e sapori non più condivisibili.

Una vampata di rossore si potrebbe ritenere una specie di corale commedia umana, quasi la storia esemplare di una famiglia del Sud italiano rappresentante di quello strato intermedio non più proletario, anzi non più *cafone* e non ancora borghese, il cui confine dalla parte per così dire inferiore è ancora fortemente inserito nella complessa ed intricata selva degli istinti primordiali, del leggendario, nella lunga preistoria, dell'antica fame e dell'antica rassegnata paura, mentre verso l'altra parte, quella superiore verso cui tende, e non sempre felicemente, la sua evoluzione è sollecitata da velleità signorili, da un cerimoniale spagnolesco appreso di seconda mano, dall'aspirazione alla ricchezza e dal terrore di una fatale degradazione. L'ambiente del romanzo è infatti diverso da quello delle opere precedenti: non si è più in un basso, o in un povero vicolo buio, bensì si è già alle soglie del mondo borghese, in una casa di gente non più proletaria e non ancora borghese, di una famiglia che ha dietro di sé un passato antico di fame e di istinti primordiali, ma che si è già elevata su da quello stato e mira ormai con tutte le forze verso l'alto, una famiglia che ha velleità signorili, che aspira ad una maggiore evoluzione, ad una posizione più solida, ad una maggiore ricchezza. Questo nuovo ambiente e questi nuovi protagonisti testimoniano innanzitutto la piena consapevolezza di Rea di fronte ai mutamenti sociali avvenuti a Napoli in quasi vent'anni che corrono dal secondo dopoguerra fino alla fine degli anni Cinquanta. In questo senso *Una vampata di rossore* è un'immagine di una Napoli (rappresentata qui con il nome mitico di Nofi) che sembra aver dimenticato la miseria e la fame (presenti nel romanzo soltanto come ricordi e pensieri sconvolgenti da cui nasce l'ossessione del denaro), ma che ha anche smarrito il senso della sua nobiltà e delle sue antiche tradizioni.

Dietro la favola che a Nofi alona la sua vicenda, dietro i sentimenti e la moralità che distinguono il suo personaggio familiare e protettivo c'è questa tragica realtà: essere

rispettabili vuol dire avere denaro. Non sarebbe granché inedita se, sotto la spinta di Assuero, questa realtà non fosse percorsa fino alle estreme conseguenze. [...] L'istinto di classe, infallibile in Rea, lascia trasparire naturalmente l'aspetto economico che sostanzia o che mina i sentimenti ed ogni contratto sociale, anche il più disinteressato e insospettabile.⁵⁰⁸

Rea, essendosi collocato al centro di una famiglia di minuta borghesia, non di borghesia e quindi lontano dal comprendere i fatti e i sentimenti del popolino, e non del tutto della plebe e quindi all'oscuro delle aspirazioni dei personaggi plebei, riesce a spaziare in alto e in basso nel tessuto di una società così aperta in apparenza ai rapporti umani tra le classi, ma poi psicologicamente così divisa ed incapace di ricambio. Del Sud italiano, Rea ci dà una pessimistica visione sulle classi immobili, dove non sono più la roba, le ricchezze, l'aver e il non avere, anzi è la nascita il segno della personalità. Questa visione reana trova il suo sbocco saggistico nel romanzo nella lettera dell'emigrato Scida a Maria, figlia di Assuero Rigo. Questa lettera che testimonia la presa di coscienza di quel povero emigrato di quelle leggi sociali non scritte che irrigidiscono il cuore di Maria e le impediscono di provare qualsiasi sentimento d'affetto verso di lui. Il rigetto di Maria sembra essere dovuto all'ideale del matrimonio d'amore, ma in verità, come si apprende da quella lettera, Maria non vuole sposarsi con il figlio di un ex galeotto che, pur onesto e laborioso, è di più basso livello sociale.

La nostra colpa è quella di essere nati. Di essere nato non italiano, che poteva anche essere una fortuna, ma italiano figlio di Scida, e non conta che mio padre fosse un povero diavolo buttato nel fango da gente con la testa redimita di lauree, che si contano a milioni, bastava essere Scida. Italiano anche io, ma una sottospecie d'italiano. Italiano io italiana tu, mia cara, ma io un tipo d'italiano e tu un tipo d'italiana. Una piccola differenza, forse, a conti fatti, meno d'una piccola differenza. Ma differenza c'era. Di la verità, mia a me, che so che non avrò mai un grammo di risposta, ma a te stessa, di, dunque: se il figlio del Comm. Altieri ti facesse la dichiarazione, ne proveresti gioia? Solo perché è un bel giovane? Solo perché ha i quattrini? Solo perché parla un italiano che da noi, a Nofi, pochi parlano? Non rispondere no, perché io stesso che quando da ragazzino lavoravo nella loro officina e il commendatore mi mise una mano sulla spalla, per appoggiarsi, mica perché voleva affettuosamente appoggiarsi sì di me, sentii una

⁵⁰⁸ Golino Enzo, *La distanza culturale*, cit., pp. 251-3.

commozione, avvertii di essere un privilegiato, mi feci rosso rosso e lo dissi a mia madre Trofomena, che mi guardava sul posto dove io le dicevo che il commendatore aveva appoggiato la sua mano. Pensa che razza di cosa avverte un tipo di italiano se incontra un altro tipo di italiano.⁵⁰⁹

Nel romanzo, infatti, Assuero e Scida sono due personaggi che nascono nella miseria nera da cui riescono poi a sfuggire in maniere diverse. Filippo Scida nel romanzo rappresenta un personaggio minore, però un confronto fra lui ed Assuero può esemplificare le contraddizioni dello scrittore. Scida, il giovane operaio pretendente alla mano di Maria, esemplifica facilmente il muoversi delle classi popolari del Meridione da uno stato di avvilitamento ed impotenza ad uno stato di lotta per la vita, di libertà: «Pensa che razza di cosa avverte un tipo di italiano se incontra un altro tipo di italiano. A questo stiamo. A questo stavo; perché ora cerco di combattere la mia stessa vergogna, di farla ragionare, di darle un carattere»⁵¹⁰. Infatti, pur essendo figlio di ergastolano e di mendicante, e pur essendo nato nella più nera miseria, egli emigra in Africa, diventa capofficina con abitazione confortevole e macchina alla porta, lui che è vissuto nei tuguri, affamato e con il complesso dei «signori». Nonostante ciò, l'«incorreggibile»⁵¹¹ Rea assegna tra le spinte di priorità dell'elevazione sociale di Scida l'amore per la donna di ceto superiore, tralasciando che nella suddetta lettera vi siano elementi di caratterizzazione abbastanza consapevoli da individuare uno stato storico e sociale, nonché le abitudini di certe classi immobili rinchiusi nei propri stretti compartimenti stagni. Al contrario di Scida, Assuero Rigo, che sente anch'egli l'esigenza di migliorarsi, ricorre a espedienti tipici del repertorio meridionale, come il servizio nell'arma dei carabinieri ed il matrimonio con una donna benestante – sfruttando il bell'aspetto fisico – che lo mantiene con il suo lavoro: mezzi questi d'alienazione individuale poiché l'Assuero di Rea se ne serve per evitare, quale che sia, un impegno diretto con la realtà.

Insomma è il personaggio-residuo d'una angolazione narrativa che ha fatto il suo tempo e non tien alcun conto dei nuovi lieviti morali – ecco la flagrante contraddizione con il

⁵⁰⁹ Rea Domenico, *Una vampata di rossore*, cit., p. 152-4.

⁵¹⁰ Ivi, p. 155.

⁵¹¹ Golino Enzo, *Cultura e mutamento sociale*, cit., p. 295.

Rea degli articoli citati [*Le due Napoli, Breve storia del contrabbando, Il re e il lustrascarpe*] – che agitano la società meridionale. Questa operazione di scavo nella storia si riduce ad una ennesima regressione sterile, avvilita.

Assuero Rigo e Filippo Scida sono i poli negativo e positivo dello scompensamento dello scrittore: a guardarli quantitativamente, egli propende per quello negativo, cioè Assuero, mentre Scida è solo uno spiraglio che trova la sua giustificazione nel telescopico tatto ricorrente qua e là in *Il Re e il lustrascarpe*, opera – si sa – non narrativa.⁵¹²

Un altro polo positivo di quello squilibrio narrativo-saggistico di Rea consiste nel personaggio, molto meno tratteggiato, di Luca, cognato di Assuero. È un'altra storia di riscatto riuscito e di fuga dalla miseria realizzata tramite il lavoro, l'impegno e la serietà. Tra Luca ed Assuero c'è sempre stato un rapporto difficile: Assuero non ha mai smesso di rinfacciare al cognato i numerosi favori che gli ha fatto ed ora lo disprezza ed allo stesso tempo lo invidia dal momento che l'altro ha raggiunto una certa agiatezza economica grazie all'apertura di un negozio, dopo tanti anni di povertà in cui ha fatto umili lavori. Questa storia trae però meno attenzione da Rea nel rispetto di altre storie meno efficaci; e perciò non lo dipinge profondamente come altre figure minori nel romanzo. Ciò confermerebbe il suddetto contrasto fra Rea saggistico (che sollecita al lavoro, vedendone la soluzione principale dei problemi della città partenopea) e Rea narratore (che favorisce invece i personaggi meno effettivi nella società).

Al riguardo di queste insistenti contraddizioni fra Rea saggista e Rea narratore, Golino⁵¹³ finisce a trovarsi d'accordo con Covi⁵¹⁴, nel considerare che la letteratura di Napoli in generale e proprio nel suo rappresentante più stimato si muova ancora, proprio come lo scrittore napoletano tenta di definire i caratteri più rilevanti di quella letteratura meridionale, sui monotoni binari della «passionalità profonda, del carnale sentimento di pietà, della sete di giustizia»⁵¹⁵, sottostando ad un'antiquata alienazione culturale. Golino aggiunge che esiste un divario profondissimo fra il momento riflessivo (saggistico) e quello creativo (narrativo),

⁵¹² Ivi, p. 296.

⁵¹³ *Ibidem*.

⁵¹⁴ Cfr. Covi Raffaele, *Meridione e letteratura*, cit., pp. 268-73.

⁵¹⁵ Rea Domenico, *Il bene e il bello*, in AA. VV., *La narrativa meridionale*, Centro Democratico di Cultura e di Documentazione, Roma, 1956, p. 17.

e fra le cause di questo divario si segnala in effetti la carenza storico-culturale che caratterizza quasi tutti coloro che si sono accinti a scrivere il romanzo o il racconto su Napoli o su provincia, e che porta come conseguenza ad un angusto provincialismo letterario. Non c'è stata cioè alcuna mediazione culturale di fondo espressa, tramite lo scrittore, nel componimento romanzesco. Ci si riferisce di nuovo qui alla povertà, o addirittura all'assenza, di quell'immaginazione sociologica nelle opere che raccontano la città, e nelle quali quindi, è immotivato tentare un completo ritratto dell'uomo napoletano.

Dal nostro punto di vista, non si tratterebbe tanto di contraddizioni fra saggista e narratore. Rea presenta il personaggio come è nella pratica della letteratura e non in quella della realtà. Non deve forzare il personaggio a delle moralità della società (anche se qualche volta lo fa), affinché sia conforme con l'ideologia sociologica comune. In poche parole egli dipinge il personaggio come gli viene dall'ispirazione. In questo senso un certo Assuero Rigo in qualsiasi Sud del mondo può elevarsi socialmente anche a scapito della propria dignità, e non è detto che tutti gli uomini che riescono a salvarsi dalla miseria, lo facciano sempre con buone maniere e senza mortificazioni. In più Rea, non cedendo al criterio neorealista dell'«eroe positivo», vorrà dire che, al di là della volontà e delle intenzioni del personaggio singolo, esiste pure la società con tutti i vincoli e gli inceppamenti che rappresenta e che spesso impedisce il pieno realizzarsi di tali volontà ed intenzioni. Ciò si potrebbe anche applicare su personaggi come Assuero Rigo, Cummeo, Auricchio, ecc. Non ci troviamo quindi d'accordo con Piancastelli che ritiene quest'aspetto «un limite di Rea che pur non compiacendosi mai al vittimismo, si nega tuttavia alla ribellione la quale esiste in nuce sia pure come possibilità di evasione; il fatto è che anche lui, l'uomo Rea, ha poche speranze, come se gli pesasse una rassegnazione inamovibile»⁵¹⁶.

⁵¹⁶ Piancastelli Corrado, *Domenico Rea. Il Castoro*, cit., p. 63.

CAPITOLO SECONDO
TECNICA NARRATIVA

2.1- USO LINGUISTICO PARTICOLARE

REA DAL «NOTEVOLISSIMO» DONO VERBALE ALLA MATURITÀ LINGUISTICA

Ad elevato grado di maturità Domenico Rea è pervenuto attraverso a un tirocinio tormentato e ad una macerazione interiore che lo hanno portato dalle opere più giovanili [...] ad *Una vampata di rossore* (Premio Napoli 1959) e, infine, ad una nutrita raccolta di articoli e saggi di particolare interesse, che nel corso di quindici anni il Nostro è andato scrivendo e che ora rivelano assai bene, anche cronologicamente, il graduale avanzamento dello scrittore e l'affinamento della sua profonda intuizione artistica.⁵¹⁷

C'è, oltre alle questioni del contenuto delle opere di Rea, un'altra questione concernente la forma, cioè la capacità d'elaborare i temi in poesia: tradurli in parole e in stile, che di quella materia siano il corrispondente efficace. Abbiamo tentato d'illustrare alcune dei motivi narrativi più frequenti nelle prime opere di Domenico Rea, mettendo in evidenza le tappe principali di quella graduale crescita creativa dello scrittore, dall'effusione lirica e tempestiva e dall'attenzione al fatto e al gesto di *Spaccanapoli* all'interesse sociologico di *Ritratto di maggio* e di *Quel che vide Cummeo* fino all'attenzione ai problemi dell'individuo di *Una vampata di rossore*. D'altra parte va rintracciata la stessa crescita di Rea, però sul livello delle tecniche narrative e del linguaggio adoperato, tecniche e linguaggio che vedono anche essi una graduale evoluzione nel corso degli anni. Parallelamente alle richieste introdotte dalla critica di sinistra (Gramsci e Lukàcs), anche tra gli scrittori del secondo dopoguerra si faceva strada l'esigenza di adeguare i propri strumenti espressivi alle necessità sorte dal nuovo clima sociale e politico. Il segno del nuovo impegno doveva allora assumere caratteristiche ben precise, che andavano dalla ricerca di una narrativa in grado di calarsi in una problematica di interesse collettivo, alla volontà di restituire con un romanzo-documento la realtà oggettiva di quel preciso momento storico. Sul fronte tematico, all'elusività dai problemi della società, tipica della letteratura del primo Novecento, doveva sostituirsi, come abbiamo visto, la volontà di affrontare i nodi concreti posti dallo sviluppo economico-politico. Oltre all'attenzione suscitata alle istanze della classe operaia e contadina, alla comprensione dei propri problemi e alla loro rappresentazione in una forma chiara, esplicita e diretta, e soprattutto in

⁵¹⁷ Aromolo Giulio, *La "contraddittoria esistenza" di Napoli nell'arte di Domenico Rea*, *Aspetti Letterari*, cit., pp. 2-4.

un linguaggio quanto più possibile vicino a quello popolare, poiché il popolo, oltre che protagonista doveva in effetti diventare anche il destinatario privilegiato dell'opera letteraria. L'esigenza di una narrazione oggettiva comportava infatti il rifiuto della tendenza al ripiegamento dell'io su se stesso e sui suoi moti coscienziali. Di conseguenza risultava interamente mutata la struttura stessa del racconto o del romanzo, facendo prevalere la narrazione diretta, la descrizione e non l'interpretazione, la paratassi con dei periodi brevi e di facile lettura. Si privilegiò, anche se in misura variabile da autore a autore, l'assunzione della lingua parlata, di preferenza dialettale, gergale, tecnica o comunque appartenente all'uso linguistico delle strutture sociali subalterne, a garanzia della genuinità del documento. Lo scrittore, dunque, narrando in prima o in terza persona, non sdoppiando il racconto, ma restando all'interno di un unico punto di vista oggettivo, si proponeva di riprodurre descrittivamente fatti, pensieri, personaggi, così come erano.

Va sottolineato però che da queste basi ideologiche, linguistiche e tecniche, potevano scaturire soluzioni narrative diverse: se da un lato s'arrivava persino ad una retorica del volgare, del folcloristico, ad una sintassi che, volendo opporsi a quella letteratura accusata d'essere separata dalle masse, veniva tanto deformata da non trovare più corrispondenza nell'uso linguistico nazionale; dall'altro invece, nel tentativo di recuperare un realismo ottocentesco, per risolvere il problema del rapporto lingua-dialetto, si scelse una lingua media, assumendo il dialetto come falsariga, in sintonia con il progetto di assecondare il processo di formazione di un'unità linguistica nazionale.

La scelta linguistica è quindi una delle caratteristiche di base del neorealismo, almeno nei primi anni dell'immediato dopoguerra. Molti scrittori ricorrevano alla scelta del dialetto per diverse motivazioni tematiche riassumibili nella volontà di riprendere la rappresentazione della provincia come protesta locale contro il centrismo della classe dirigente nazionale identificato con l'oppressione della dittatura fascista, nell'accettazione dell'affacciarsi di nuove forze, sotto l'aspetto di componenti regionali, il Sud, o come classi, gli operai del Nord, i braccianti emiliani e romagnoli, il sottoproletariato romano o meridionale in genere. Queste

stesse ragioni dimostrerebbero, in fondo, la scarsa coscienza problematica dei narratori neorealisti poiché esse si riducevano a uno schermo per la debolezza di una produzione nazional-popolare, altrimenti faticata ed immatura.

Considerando l'elemento linguistico provocato dall'esigenza neorealista, ossia quell'immissione ed invadenza dei dialetti nella compagine della lingua letteraria tradizionale, che traduce da vicino la nuova pressione dei contenuti, e pur ritenendo il dialettalismo neorealista una specie di reazione alla cristallizzazione puristica operata dalla prosa d'arte, del frammentismo, del lirismo squisito, ecc. su sottofondo rondesco e vociano, funzionanti durante la stagione letteraria del ventennio fascista, va specificato che il dialetto, istituto linguistico estremamente pericoloso, fu per i neorealisti un'arma a doppio taglio. Da un lato il dialetto poteva usarsi in funzione normativa strumentale, come mezzo puro e semplice di arricchimento lessicale, tonale ed espressionistico della lingua letteraria, che a sua volta finisce con il riassorbirlo e con il neutralizzarlo. Dall'altro però poteva essere considerato una diretta funzione, innovante e rivelatrice di un mondo morale e sociale, in quanto mette a nudo la profonda sostanza di quel mondo subalterno, da conformismo provinciale ed area depressa, che tramite l'espressione dialettale appunto si esprime, viene sollevato ad una nuova dimensione; e si ha così l'esplicita acquisizione, la messa ossia la rimessa in movimento di una diversa realtà, sconosciuta e difficile, quella comunque effettiva del mondo dialettale. Inoltre se da una parte l'uso frequente del dialetto nasceva principalmente dalla difficoltà che i neorealisti incontrarono di fronte al problema di far parlare il popolo, esso rivelava dall'altro uno dei limiti principali del neorealismo, consistente nell'incapacità di elaborare moduli espressivi originali e realmente nuovi, e nella convinzione semplicistica che una letteratura popolare potesse esprimersi solo attraverso la lingua parlata. Tuttavia, nei veri scrittori del neorealismo, dove il dialetto restava soltanto come un semplice strumento e non come una funzione della narrazione, lo stesso utilizzo del dialetto non diveniva un mezzo posticcio ed artificiale ad un contesto ad esso fondamentalmente estraneo, ma era parte integrante della struttura dell'opera, esigenza profonda della felice immediatezza della pagina stessa.

I narratori neorealisti, con l'invasione dei dialetti nella letteratura, si trovavano di fronte ad uno di due casi: o d'impegnarsi in un lavoro preliminare di ricerca, di scelta linguistica a freddo, di espressionismo filologico, convinti così d'aderire ad un ambiente subalterno, o d'esercitare il dialettalismo per estrema coscienza di poetica realistica, che rivelasse al fondo una vera ispirazione, una carica di fervidi interessi realistici. Il rischio dell'uso del dialetto nasceva quindi dal considerarlo non più come uno strumento d'espressione, ma proprio come una funzione della narrazione. Ne risultava che la semplice trascrizione dell'oggetto, la riproduzione mimetica dell'evento, il riporto fonografico e la fede nell'informale del parlato conducevano il linguaggio del neorealismo ad una imbarazzante ed equivoca situazione di precarietà rispetto agli altri problemi dell'interpretazione storica e sociale, giacché questo linguaggio si trovava costretto a manifestarsi come quello tipicamente dispersivo della non ragione, della non spiegazione e del non intervento, limitandosi ad essere una pura prassi mimetica di chi volutamente aveva rinunciato ad esercitare il suo vaglio e controllo sul reale, in obbedienza a un di più etico-storico, a un di più coscienziale e problematico.

Queste sono infatti le caratteristiche generali del romanzo dell'*engagement* nel secondo dopoguerra, le quali coesistevano tuttavia con alcuni atteggiamenti che rivelavano un attaccamento pervicace al modo tradizionale di intendere la missione dell'arte. Non tutta la critica italiana di quegli anni aveva abbracciato le istanze gramsciane e permanevano comunque forti resistenze idealistiche; perciò la nuova poetica si scontrava con notevoli ostacoli in ambienti legati ancora ad una concezione attardata di poesia. Di conseguenza parecchi scrittori oscillarono tra volontaristiche adesioni alle questioni delle classi popolari e spiegabili ricadute nelle abitudini del passato: pur avendo deciso nel 1945 di dare inizio a un rinnovamento radicale della letteratura, in pochi anni rimisero perciò in discussione le proprie preferenze.

Ci fu un senso d'incertezza quindi nella definizione delle dimensioni del fenomeno del neorealismo che non aveva avuto un manifesto o una dichiarazione di poetica dichiarata da un gruppo di artisti, come accadeva spesso per le

avanguardie. Le valutazioni del fenomeno da parte di critici e di scrittori finivano talvolta in contraddizioni⁵¹⁸. Se da un lato il neorealismo si rilevava unanimemente nel rifiuto dell'ermetismo e della prosa d'arte, nella persistente ideologizzazione e politicizzazione (si presupponeva un particolare atteggiamento dell'artista di fronte alla realtà stessa, una sua posizione ideologica, una sua *tendenza*⁵¹⁹), dall'altro lato si sottolineava la presenza di altri elementi come l'ingresso della cronaca in letteratura, l'attenzione puntata sugli aspetti non consolatori dell'esistenza, le manifestazioni di una forte tensione politica e la rappresentazione di stati d'animo soggettivati. Inoltre di fronte all'accentuazione del contenuto come reazione al frammentismo della prosa d'arte, si notava in altri casi una sostanziale indifferenza al contenuto; rispetto all'ipotesi del romanzo come specchio della realtà si registravano esempi di interpretazione individuale di essa. L'aspirazione al reale non sembrava, in sostanza, aver sempre dato una narrativa realista. Il neorealismo è perciò stato accusato di non essersi completamente accostato alla realtà e di non aver maturato una coscienza storica. Già all'inizio degli anni Cinquanta veniva messo sotto accusa sia da parte degli oppositori che da parte di quella critica che aveva contribuito a lanciarlo nell'immediato dopoguerra. Non solo ma gli stessi autori che in quell'immediato dopoguerra se ne erano entusiasmatisi, nel 1951 ne prendevano le distanze.

Dopo il 1948-49 si registravano in effetti i primi mutamenti: la ripresa dell'attività produttiva, l'inasprimento della lotta politica e la fine delle illusioni sull'evoluzione democratica della società obbligarono gli scrittori a spostare l'attenzione su altri temi come, per esempio, il problema dell'emigrazione di famiglie meridionali al Nord, del loro isolamento sociale, delle loro reazioni di diffidenza istintiva. Se da una parte l'attenzione rivolta a problemi nuovi, uno sguardo più critico sul passato e un relativo rifiuto di mimesi semplicistica avrebbero potuto raffinare un atteggiamento più smalzato e favorire un'analisi più incisiva della realtà da riprodurre, dall'altra la caduta dei miti di rinnovamento sociale, il fallimento della lotta contro un sistema incapace di far fronte alle

⁵¹⁸ Cfr. AA. VV., *Inchiesta sul neorealismo*, a cura di Carlo Bo, cit.

⁵¹⁹ Cfr. Salinari Carlo, *La questione del realismo*, in ID. *Preludio e fine del realismo*, Morano, Napoli, 1967.

richieste popolari, non bastavano a provocare una reazione duramente critica nei confronti dei veri responsabili. Il senso di sfiducia, la denuncia della rottura definitiva tra intellettuali e popolo, la constatazione di un fallimento irreversibile, fino alla prefigurazione di nuove catastrofi dimostravano la difficoltà di continuare la battaglia intrapresa a fianco delle classi subalterne, perché risultava più difficile individuare le cause della sconfitta che registrare propositi ed entusiasmi. Così, la maggior parte degli scrittori partiti da premesse neorealiste capirono l'equivoco in cui erano caduti, sconfessarono nei fatti il loro troppo superficiale ottimismo iniziale, ma non seppero comunque sfruttare fino in fondo la carica di rottura implicita in una letteratura apertamente impegnata e dichiaratamente sottratta alla codificazione tradizionale. Con la stessa genericità con cui prima avevano riprodotto una realtà in progresso, così ora riproducevano la sfiducia e il ripiegamento. Anche per i profondi mutamenti intervenuti nell'organizzazione dell'industria culturale, la rivolta, pur importante e per certi aspetti proficua, contro la letteratura evasiva e decadente conobbe una stagione piuttosto breve, perché carenti erano stati oltre che il senso di responsabilità, anche quello di professionalità degli scrittori neorealisti, non disposti ad acquisire nuovi insegnamenti sul loro mestiere. Gli autori di successo fin dai primi anni Cinquanta s'imposero al grosso pubblico con mezzi ormai diversi, dando vita a romanzi in cui ad imporsi era una realtà se non proprio rasserenata, tuttavia complicata quasi esclusivamente da vicende private (amore, morti, passioni), educazioni sessuali, scandali di basi erotiche e politiche. Proprio quando Vittorini dai *Gettoni* (1950) lanciava editorialmente le opere neorealiste, sottolineando peraltro già la crisi del movimento, moltissimi avevano abbandonato un filone che continuava tuttavia a dare i suoi frutti, ed aggiornavano una letteratura che da denuncia si trasformava lentamente in evasione. Dopo la svolta conservatrice della classe dirigente italiana, la battaglia anticomunista scatenata a tutti i livelli, la sconfitta degli ideali antifascisti, la letteratura imboccava la strada della produzione di consumo.

Al riguardo della scrittura neorrealista possiamo allora affermare che, neorealisti potevano ritenersi tutti coloro scrivevano su tematiche comuni, come la

guerra, la Resistenza, il dopoguerra, ecc.; si univano cioè fra di loro per il modo d'impegno, per le semplificazioni linguistiche e stilistiche, per l'attenzione alle vicende corali; e si differenziavano invece per i modi assai diversi di intendere la realtà, per l'atteggiamento con cui venivano affrontati i problemi collettivi e per le tecniche con cui tale atteggiamento veniva reso letterariamente. Più che di un'evoluzione, di una filiazione diretta ed omogenea del neorealismo da produzioni precedenti, si dovrebbe parlare piuttosto di attenzione comune alla realtà storico-politico-sociale.

Salto generazionale, dislocazione geografica diversa, richiami ad esperienze culturali eterogenee, prospettive di ricerca differenziate, estrazione sociale degli autori e destinazione sociologica delle opere non coincidenti, possono dunque spiegare perché la critica di allora, ma anche quella di oggi, non sia riuscita a dare un'etichetta unitaria a una tendenza al reale così diversamente risolta, né un giudizio di valore omogeneo [...]⁵²⁰.

Al riguardo del linguaggio di Domenico Rea, ci sono tanti equivoci da chiarire prima di analizzare le caratteristiche linguistiche delle singole opere. Innanzitutto si può dire che Rea sia un classico che scrive su argomenti contemporanei: «Io sono nato ove canta l'amore, / ove Partenope delusa/ nel mar precipitò se stessa e il cuore». Le parole sono di Rea e derivano da una poesia inedita del 12 marzo 1939⁵²¹. Inoltre Rea afferma altrove di non fare tanta attenzione a scegliere in quale istituto linguistico scrive, e che «in dialetto, come in lingua, si poteva dire tutto; si poteva giungere fino alle scorregge e alle cacate perché ogni cosa del corpo dell'uomo è pulita e va compatita, compresa e apprezzata»⁵²²: egli è uno scrittore e basta! Rea non teme l'uso del dialetto, invece ci ricorre molto spesso solo quando il dialetto diventa un'esigenza letteraria, e non lo assume mai come una riproduzione folcloristica della realtà. Parlando perciò dei suoi predecessori napoletani, ed ambendo senz'altro a distinguersi da lui e da

⁵²⁰ Benussi Cristina, *L'età del neorealismo*, Palumbo, Palermo, 1980, p. 104.

⁵²¹ Cfr. Butcher John, *Le carte di Mimì. Studi sulla narrativa e sul teatro di Domenico Rea*, cit., p. 16.

⁵²² Rea Domenico, *Molto dialetto e molta lingua*, in AA. VV., *Il risveglio della ragione. Quarant'anni di narrativa a Napoli 1953-1993*, a cura di G. Tortora, Avagliano, Cava de' Tirreni, 1994, p. 133.

altri scrittori napoletani soprattutto per presa d'atto di linguaggio e dunque di realtà, Rea vede che in *Di Giacomo* la lingua subisce una torsione in senso letterario ed aulico, colmandosi di «movenze settecentesche, inquietudini leopardiane, pietismi pascoliani», raggiungendo un effetto di compostezza che la distacca dagli uomini e dalle presenze vere. *Di Giacomo*, per Rea, sembra, così, mostrare «quasi una fisica ripugnanza della realtà: cioè di quel dialetto attaccato e avvilupato alle cose»⁵²³. Da quest'opzione dipende una conseguenza che è linguistica e tematica insieme: i protagonisti del *Di Giacomo* finiscono per allontanarsi drasticamente, sia per i modi in cui parlano che per le azioni che compiono, dal mondo in cui pure sono nati e assumono una maschera che li nasconde.

Abbiamo già discusso alcune delle tematiche più ricorrenti nelle prime opere di Domenico Rea, tematiche, a loro volta, che, oltre all'altro fatto della nascita dello scrittore a Napoli, farebbero aderire lo scrittore ad una letteratura cosiddetta meridionalista. Inoltre Rea esordisce in campo letterario, come si è detto, in pieno periodo post-bellico, il che consentirebbe a definirlo semplicisticamente neorealista. Si potrebbe parlare in effetti di neorealismo, in Rea, come di un coinvolgimento spontaneo dell'autore nelle tematiche e nelle problematiche sociali italiane del secondo dopoguerra, senza però nessuna adesione programmatica ad una scuola, senza alcun impegno politico militante. Se infatti alcuni libri rivelano l'attenzione per così dire neorealistica dell'autore (di quel neorealismo *dal basso* che «non farebbe a meno di un'ideologia o di un punto di vista, anche strettamente intellettuale; ma si dedicherebbe a cercare il significato e la spiegazione di un'esperienza vissuta o di una situazione incontrata, partendo dall'esperienza e dalla situazione stesse. Laddove il neorealismo dall'alto colloca dentro linee di forza prestabilite – un'idea, soprattutto, della storia – il dato reale considerato»⁵²⁴), è pur vero che a molti altri l'etichetta di neorealismo non è affatto corrispondente. Spirito ribelle lontano da schematismi e convenzioni d'ogni tipo, innovatore ardito in specie sotto l'aspetto dell'impasto linguistico-

⁵²³ Rea Domenico, *Quel che vide Cummeo*, cit., p. 227.

⁵²⁴ Cataldi Pietro, *Realismo e neorealismo. Le idee della letteratura: storia delle poetiche italiane del Novecento*, NIS, Roma, 1994, p. 139.

stilistico, Domenico Rea non si lascia facilmente etichettare all'interno di una specifica scuola o di un determinato movimento.

A conferma di questo primo giudizio sul nostro Rea, si ricorra addirittura al primo racconto da lui pubblicato e che segna ufficialmente la nascita di uno scrittore, cioè *La figlia di Casimiro Clarus* e, più generalmente all'intero libro *Spaccanapoli*, al fine di poter comprendere il posto singolare ed originale che Rea sceglie per sé stesso: adottando certi presupposti, certamente, ma rifuggendo da soluzioni ideologiche e rivendicando il ruolo della libera creatività artistica. In questo primo libro reano, che risale al 1947, sul piano contenutistico, prevalgono, come s'è detto, i motivi della guerra, della miseria, dell'emigrazione e tanti altri che hanno per protagonisti i plebei meridionali, tutti in effetti motivi che faranno agevolmente inserire il Nostro nel filone neorealista allora in piena vigenza. Nonché sul piano linguistico domina in molti racconti di questo primo libro l'uso del dialetto che impregna di sé sia il lessico che la sintassi, sia il dialogo che la narrazione, e di qui nacque la semplicistica conclusione di gran parte della critica che salutò in Rea l'*enfant prodige* del neorealismo. Occorre ribadire subito che altri avveduti critici si sono resi conto delle differenze che intercorrevano fra quest'opera e la produzione letteraria di quel periodo. In questi racconti, Rea si distanzia nettamente e subito da quel genere di testimonianza documentaria e cronachistica che sembra contraddistinguere gran parte della narrativa italiana di quegli anni tormentati, e che descrive brutalmente le meschinità umane. Rea si mantiene lontano dalla poetica nuda e cruda del documento, dal racconto-inchiesta, dal cronachismo spicciolo.

Prendendo in considerazione il primo racconto reano, *La figlia di Casimiro Clarus*, scritto nel 1943, cioè durante il formarsi e il lievitarsi delle idee neorealiste, ci si può facilmente accorgere che il racconto dista da esse: non solo per il contenuto sospeso tra realtà e sogno, incurante affatto di qualsiasi dettato neorealista ad iniziare dalla denuncia sociale che sarebbe derivata dal rapporto nuovo tra scrittore e società, incurante di qualunque preoccupazione di rappresentare la realtà oggettiva, ma anche per la lingua.

In un periodo in cui si rifiutavano la letteratura e la tradizione in nome di uno stile fittizio e posticcio, oscillante tra il calco americano e il primitivismo biblico (quello che oggi si è soliti chiamare “*Midcult*”: falsa poesia e mezza cultura) Rea scoprì che tra la verità dei suoi personaggi e la verità dell’arte – anche nelle sue forme più elaborate e preziose – non c’era nessuna incompatibilità. La scelta si poneva, allora come sempre, tra la cultura vera e certi suoi speciosi surrogati: Rea non ebbe esitazioni; ed è così che il suo oggettivismo ci appare oggi come il più lontano da ogni equivoco naturalistico.⁵²⁵

La peculiarità del Rea scrittore è di essere restato di continuo uno scrittore fuori misura rispetto alle convenzioni della buona società letteraria, ma poco capito; e, proprio per questo, finalmente relegato in una posizione di margine. Infatti lo stesso Rea, aggiunge in nota a questo racconto, nella terza edizione di *Spaccanapoli*: «Questo, press’a poco, era il mio modo di scrivere intorno agli anni Quaranta. Poi, avvenne qualcosa, la guerra. L’Italia esplose; e sentii il bisogno di usare un sistema linguistico più aderente alla nuova realtà»⁵²⁶. Una così specificazione, anche se sottolinea lo stile del primissimo Rea ed afferma la diversità di questo racconto rispetto agli altri della prima raccolta di racconti reani, non deve comunque trarre in inganno né far pensare che Rea abbia rifiutato all’improvviso una maniera di scrivere ricercata e più adatta al sogno che alla realtà, o che si sia sentito coinvolto in qualche modo nel filone dei neorealisti. Tra l’altro, che l’autore non si ritenga tale lo si può dedurre dalle sue numerosissime dichiarazioni pubbliche, in cui si riconosceva sempre uno scrittore antico: («Io non sono stato mai neorealista», ribadiva, «Ho avuto la ventura di scrivere e pubblicare in pieno neorealismo, e questo ha confuso le acque a tanta critica superficiale»⁵²⁷). La sua forza d’essere antico si traduce in una convinzione salda, sempre efficace fin dalle sue prime prove. Rea, all’uscita di *Spaccanapoli*, ha poco più di vent’anni, scrive in un italiano classico e pulito.

⁵²⁵ Baldacci Luigi, *Il linguaggio, autentica invenzione di Domenico Rea. Riproposti I Racconti dello scrittore napoletano*, *Giornale del Mattino*, Firenze, 3 giugno 1965, p. 3.

⁵²⁶ Rea Domenico, nota a *La figlia di Casimiro Clarus*, in *Spaccanapoli*, cit., p. 40.

⁵²⁷ Cfr. Jouakim Mino, *Peccati geniali*, cit.

La lingua di Rea rimane infatti la sua invenzione per eccellenza. Al riguardo infatti di quella dichiarazione dell'esordiente Rea, Raffaele La Capria⁵²⁸ ritiene che quel sentimento della necessità di adoperare un altro sistema linguistico non si riferisce affatto agli usi degli scrittori novecenteschi contemporanei al Nostro, bensì ad un'altra tradizione che s'è interrotta un secolo prima a Napoli, una tradizione cosmopolita, illuminista e barocca, dialettale con Basile, italiana con Galiani. Rea non si rifà cioè alla letteratura italiana a lui contemporanea, ma riprende una tradizione più antica, la tradizione europea interrotta a Napoli dalla rivoluzione del 1799. E deve perciò fare tutto da sé, ricominciare tutto da zero, cercando i propri materiali linguistici, oltreché in Basile, in Bartoli o in Masuccio Salernitano, in Cellini e Segneri, nei novellieri del Trecento e nella novella di *Andreuccio da Perugia* del Boccaccio (un brano della cui novella è posto significativamente in epigrafe all'*Interregno*), e perfino nella scrittura visionaria di santa Caterina. E così si trova nelle mani un italiano diverso, aspro e duro, sboccato e raffinato, che però non ha la ristrettezza piccolo-borghese dell'italiano medio *unitario*, né la rozzezza, l'approssimazione e i limiti dell'italiano *borbonico* adoperato da vari neorealisti, e non è nemmeno separato, come l'elegante italiano letterario di Savinio e di Bontempelli, dalla popolazione dei parlanti. È da questa classica mescolanza che nasce l'italiano di Rea scrittore napoletano, quella lingua scabra ed espressiva con cui riesce a far dialogare, in maniera plausibile e naturale, borghesi e plebei, prostitute e ruffiani, gente di vicolo e di camorra, senza ricorrere ad artifici di sorta.

La formazione autodidatta classicheggiante di Rea svolge infatti un ruolo molto importante nelle sue scelte linguistiche e stilistiche. In una nota nei suoi manoscritti di Pavia, si domanda addirittura il 3 gennaio 1938: «Come posso comporre, creare, dar a leggere se non so cosa sia italiano? Se non so un'h di latino, di greco, di uomini, di valori classici?»⁵²⁹. Da ciò risulta che la nozione dell'artista *naif* per Rea è una vera contraddizione in termini. Egli, autodidatta

⁵²⁸ La Capria Raffaele, *Due ipotesi su Domenico Rea*, in *Opere*, cit., pp. 1097-106. Anche in ID., *Napolitan graffiti. Come eravamo*, cit., p. 80.

⁵²⁹ Cfr. Butcher John, *Le carte di Mimì. Studi sulla narrativa e sul teatro di Domenico Rea*, cit., p. 20.

appassionato, si nutre infatti di studi di lingua, specie di latino, di storia e di letteratura italiana.

Autodidatta, senza amici letterari, e fuori di ogni circolo e vita letterari, nel mio paese agricolo, Nocera Inferiore, gli scrittori di moda nel 1941 erano ancora Guido Da Verona e Pitigrilli, che, per mia fortuna, essendo poverissimo e cresciuto in una famiglia senza la minima nozione di lingua scritta, senza il minimo bisogno di leggere, io non lessi mai.

Fui io a quattordici anni a portare a casa e per la prima volta un libro rubato su una bancarella in una fiera religiosa dove mi aveva condotto mio padre; e furono i miei genitori, quando videro che leggevo e scrivevo, scrivevo e leggevo, a condurmi da un celebre medico neuropatico, il prof. Marco Levi Bianchini – un illustre seguace di Freud – allora direttore del manicomio di Nocera, per rassicurarsi della mia sanità mentale.

Il libro rubato era il primo volume della *Storia della Letteratura* di F. De Sanctis. Acquistai il secondo volume. Il terzo fu *Le Operette Morali* e poi i *Canti* che imparai a memoria e di cui mi invaghii come una fanciulla. [...] il De Sanctis mi fu maestro di lingua: di una lingua scritta e che sembrava parlata; di una lingua fresca e semplice come una giovane popolana; di una lingua acuta e ardente di risorgimentale passione.⁵³⁰

Il De Sanctis rappresenta quindi per Rea il primo incontro con la letteratura e il primo maestro. Di seguito e per vari anni Rea si impegna in vari studi di scrittori classici. Leopardi è solo uno di una folta schiera di autori letti ed assimilati da Rea negli anni dell'adolescenza: da un'affermazione di Corrado Piancastelli, ci si rende conto che già nel 1938 Rea abbia letto l'*Ulisse* joyciano in traduzione francese, Céline e Döblin, nonché «tutti gli scrittori del Novecento», «pervenendo a un aggiornamento abbastanza completo»⁵³¹. In riferimento ai quaderni manoscritti reani fra il 1937 e il 1940⁵³² si può dedurre che, tra i libri sicuramente familiari a Rea nel 1940 si possono annoverare *L'orizzonte perduto* di James Hilton; *Nel cuor della vita* di Pierre de Coulevain; i *Poeti lirici dei secoli XVIII e XIX* di Giuseppe De Robertis; *Mihaly Babits, Il califfo della cicogna*; *L'oasi* di Lucio D'Ambra, un manuale di storia di Fedele Savio; un'Antologia

⁵³⁰ Rea Domenico, *Il Bene e il Bello*, in AA. VV., *La narrativa meridionale*, cit., pp. 15-16.

⁵³¹ Piancastelli Corrado, *Domenico Rea. Il Castoro*, cit., p. 141.

⁵³² Cfr. Butcher John, *Le carte di Mimì. Studi sulla narrativa e sul teatro di Domenico Rea*, cit., p. 25.

italiana di Michele Martina; e, di Giovanni Papini, *Storia di Cristo e Dante vivo*. Inoltre sono da ricordare quei classici di letteratura italiana studiati nelle aule scolastiche. Al suo istituto professionale Rea ha la fortuna di assistere alle lezioni di un certo De Martino. A quanto pare, questo docente di letteratura italiana occupa una posizione di primo piano nella storia del Nostro: «Io credo di essere diventato uno scrittore sintetico di novelle per aver conosciuto, ragazzo, De Martino e le sue lezioni»⁵³³, scrive Rea in tarda età. Tra gli autori affrontati nell'istituto, accanto a Boccaccio, Machiavelli e Carducci, figura anche Manzoni. E a tarda età tiene a ribadire le stesse basi classiche della cultura: in un'intervista su *Ninfa plebea*, commentando il fatto che il contenuto del romanzo traccia di nuovo i suoi ricordi d'infanzia, Rea afferma la presenza della propria invenzione letteraria:

In un certo senso tutto è vero, ma poi subentra il fatto stilistico. Io ho una determinata prosa, ho fatto determinate letture; ho letto quasi sempre classici e pochi moderni e così ho un linguaggio che è diventato mio particolare. Per me la riuscita di un libro non è nella riuscita di una storia. È la riuscita, se uno è capace di farlo, di uno stile.⁵³⁴

La formazione così classica di Rea ha senz'altro influito sul suo stile e sulla sua lingua. L'opera di Domenico Rea ha dietro di sé una lunga tradizione di cultura, è il frutto di una meditata esperienza, che indubbiamente avrà avuto le sue incertezze, le sue paure, i suoi sconforti, è al momento stesso l'espressione di un'esigenza interiore, che da molto tempo, forse da sempre, urgeva nell'animo dello scrittore. A tale proposito possiamo dire che Rea è uno scrittore moderno e classico insieme: si tratta, per lui, di adattare un tipo di narrativa classica, di stampo trecentesco e rinascimentale, alle esperienze e alle nozioni di dolore e di gioia delle quali erano prodighi i suoi anni.

Su quegli autori aveva modellato la sua prosa, di essi si era nutrito, come ci chiariscono le citazioni messe sotto il titolo di ogni racconto. Si poteva giurare che Rea conoscesse appena la letteratura americana e i grandi nomi del romanzo francese moderno. Era strano, infine, all'atmosfera culturale dei movimenti letterari nostrani, succedutisi alla Ronda. [...] Da una parte ascoltava i suggerimenti della cronaca, con gli occhi fissi sul

⁵³³ Rea Domenico, *La mia università*, in *Vivere a Napoli (Cartastraccia)*, Ibiskos, Empoli, 1993, p. 150.

⁵³⁴ Giunta Francesco A., *Domenico Rea e La ninfa plebea*, Intervista, cit.

volto divenuto terribile della sua terra; dall'altro ripensava tutto il vero come trasfigurato nel linguaggio di un contemporaneo del Boccaccio. [...] In questa chiave vanno letti i suoi pezzi sulfurei tra il '45 e il '49, dimenticando il realismo lirico, verista e populista rimesso in voga da Pratolini.⁵³⁵

Sullo stesso parere si trova d'accordo anche Ruggero Guarini che, nell'introduzione al recente Meridiano delle opere di Rea, scrive che lo scrittore napoletano sembra nello stesso tempo «straordinariamente nuovo e splendidamente antico»⁵³⁶: egli ha ben imparato a rendere la modernissima audacia dei suoi primi racconti con una scrittura che pur attraverso il loro taglio ellittico e lampeggiante scopriva un'assidua conoscenza dei classici e dello spirito della lingua. «[...] altri a Napoli può star male pensando ai guai della città, può sentire angoscia e insofferenze, ma lui ci sta bene, perché al di là di tutto questo, al di là di questa misera psicologia, e dietro l'ilare sorriso di pupo che mi rivolge, è forse per questo che riesce a scrivere di questa città come un antico, con la prosa di un novelliere d'altri tempi»⁵³⁷, ne parla anche l'amico molto amato dal Nostro, Raffaele La Capria.

A conferma di tali giudizi scritti dai più avveduti critici, si deve ricorrere all'analisi dei primi racconti pubblicati negli anni Quaranta e Cinquanta. Che di questa risalita verso significativi autori del passato letterario italiano Rea voglia esibire i segni lo dimostrano le citazioni introdotte ai racconti, attraverso le quali si capisce che Rea ammira e si rivolge ai suoi simili scrittori classici, scrittori antichi, e che testimoniano proprio quella passione e quelle influenze classiche nelle opere del giovane Rea. Se ne ha una conferma paratestuale nel sistema di epigrafi premesse ai singoli racconti, presentato in *Spaccanapoli*, ma in *Gesù, fate luce* reso sistematico con citazioni tratte da Campanella, Basile (nella traduzione di Croce), Di Giacomo, Virgilio, Poerio, Berni, Santa Caterina, Verga, De Sanctis e Machiavelli.

A prima vista, infatti, le citazioni dai classici, poste a presentazione dei "racconti" sembrano stonare o almeno esser dettate come ennesima trovata da un'intenzione

⁵³⁵ Spagnoletti Giacinto, *Un neorealista con il linguaggio del Boccaccio*, ABC, Società Editoriale Attualità, Milano, 21 febbraio 1965, p. 35.

⁵³⁶ Guarini Ruggero, *La sua musa creaturale*, in *Rea, Opere*, cit., p. XII.

⁵³⁷ Cfr. Jouakim Mino, *Peccati geniali*, cit., p. 14.

umoristica; poi scoprono invece qualcosa di più serio, e cioè un'educazione letteraria lungo la quale Rea sia giunto al suo linguaggio scanzonato e bizzarro.⁵³⁸

La discussione sullo stile e sulla lingua del primo libro di Rea non può in nessun modo prescindere dalla considerazione dello stesso titolo, *Spaccanapoli*: «Quel tiolo è un'allegoria: propriamente la concretizzazione in un nome di quell'esistenza sotterranea, "pre-alfabetica", che è la materia dell'opera di Rea»⁵³⁹. Esso sembra un po' strano, o soltanto allusivo e simbolico. Più che un titolo sembra un'intenzione: il nome di Spaccanapoli, prima di significare qualcosa, è qualcosa. È la strada rapida e rettilinea che taglia Napoli in due, e intorno alla quale la città si accalca furiosamente, con il suo frastuono da opificio, con la sterminata vastità e miseria; perciò, *Spaccanapoli* vuol dire mettere a nudo Napoli, anatomizzarne il più tenebroso ed intricato apparato, di spaccare, di fare esplodere l'immagine tradizionale della città, considerata come la porta d'ingresso del Meridione.

Il giovanotto pareva adatto a esaurire questo compito; meridionale e napoletano fino al midollo, incarnava, già a prima vista, i due tratti più salienti della natura meridionale: l'allegria lievemente buffonesca, guascona, con una punta forte di esibizionismo, e un fondo macabro e crudele, da Pulcinella; e la tetraggine dolorosa, un po' fantomatica, ossessionata dall'incubo del male, per cui i meridionali vanno celebri.⁵⁴⁰

Napoli nel libro non compare mai; è in primo piano invece quel territorio vesuviano che Rea nei libri successivi chiamerà Nofi, in allusione a Nocera Inferiore, la cittadina in cui ha vissuto l'infanzia e l'adolescenza. Si tratta in ogni caso di un titolo felice⁵⁴¹ che fece la fortuna storica del libro.

Riprendendo il discorso sul già citato racconto *La figlia di Casimiro Clarus*, che, s'è detto, si distingue già dagli altri racconti del libro per lingua e per stile, notiamo che qui Rea opta per una scrittura lontanissima dai moduli della realtà e del programma neorealistico, dalla quotidianità intesa come verità, credibilità,

⁵³⁸ Antonielli Sergio, *Vigevani e Rea, La Fiera Letteraria*, 20 giugno 1948, anno IV, n. 24, p. 4.

⁵³⁹ Palumbo Matteo, *Domenico Rea, Le due Napoli e la "trasfigurazione" letteraria*, in *La tradizione del "cunto" da G. B. Basile a Domenico Rea*, cit. p. 277.

⁵⁴⁰ Cantini Roberto, *Il vulcanico Rea. Ritratto biografico dell'autore di Spaccanapoli e di Gesù, fate luce!*, *Epoca*, n.3, 28 marzo 1953.

⁵⁴¹ Perrella Silvio, *Introduzione a Rea Domenico, Spaccanapoli*, cit., pp. 2-3.

aggancio all'impegno. Il protagonista del racconto parla una lingua spesso ricercata, colta, in cui gli usi linguistici vengono ordinati secondo reminiscenze classiche o scolastiche, con termini aristocratici, stilemi arcaizzanti e ricercatezze espressive di grande effetto nella coerenza con il tipo del personaggio, persona interessata alla cultura, e con la classe che rappresenta. La trasfigurazione in atmosfere che infrangono la noia e lo schematismo della realtà per spazi lirici ed aulici, distanzia il racconto da una letteratura di propensione contenutistica nel senso neorealistico, e ci presenta un Rea romantico ed amaro, probabilmente «vergognoso della sua origine plebea»⁵⁴², così come doveva essere agli inizi della sua carriera.

«Ma un minimo richiamo – un effluvio del prato, il ritorno nel pensiero d'un gesto o una traccia che, comunque, accenni a ciò che fu suo – mi arresta davanti a una catena di ricordi»; «Costoro conoscevano interamente la loro storia passata; e il forestiero, invece, *circonfondevano* di parole e premure, per il segreto timore di tradire l'origine»; «Avevano inoltre il denaro in grande stima, causa della loro altezza sociale che in quei paraggi equivale a signoria. E lo nominavano con superstizioso rispetto, conoscendo come la sua mancanza li avrebbe risospinti nel primitivo stato, ridotti alla mercé dei compaesani che, d'altra parte, non aspettavano *altra ventura*.»; «Questi i caratteri generali della famiglia Clarus; di cui, nella presente *istoria*, ci interessa l'intima natura di alcuni suoi componenti insieme con la mia, che si sviluppò, distruggendosi, accanto a quella di Katy, *come anche noi la chiameremo, quasi Caterina sia, per ironia, tale una camuffatura da rendercela irriconoscibile*”.⁵⁴³

Si noti inoltre il costruito molto raffinato ed icastico, tipico di quel maestro e assolutamente coerente in tutta la struttura del racconto, tramato tra sogno e realtà, in una tessitura delicata, con velature d'immagini, in cui le situazioni stesse sembrano sfumare nel sogno, quanto più attingono la verità delle cose.

Restai solo, sperduto tra quell'amore e l'incantato paese che quella viepiù mi richiamava. E passeggiando, restavo *a discorrere con la mia natura e con quella delle cose*, che non ci abbandona mai, accettando nell'animo discordi pensieri.⁵⁴⁴

⁵⁴² La Capria Raffaele, *Due ipotesi su Domenico Rea*, in ID, *Opere*, cit., p. 1097.

⁵⁴³ Rea Domenico, *Spaccanapoli*, cit., pp. 3, 7, 9, 10.

⁵⁴⁴ Ivi, p. 13.

In questo racconto, nella narrazione, il reale si muta nel sogno, e viceversa, nel pensoso incantamento della forma e del pensiero, sembrando all'io narrante di essere lui stesso il creatore e l'inventore, in una realtà più vera, del suo sogno. Oltre quel *viepiù*, che da solo non significherà molto, bisogna osservare l'uso del gerundio, gli echi classici di quel *discorrere con la natura delle cose*, la consapevolezza della contraddizione interna ad ogni animo, in un ricco spessore della vita in cui la realtà è proprio l'accogliere dei pensieri intimi contrastanti.

Il tono di diffusa liricità, che sigla la tessitura linguistica della *Figlia di Casimiro Clarus* e che si avvale di prelievi foscoliani, leopardiani e persino virgiliani, formalizza una tensione a delineare, attraverso il sogno e l'illusione, un universo alternativo alla realtà piattamente oggettiva, capace di 'angelicare' l'opacità della cronaca quotidiana, in perfetta sintonia con il progetto dell'io narrante, rivolto appunto ad una trasfigurazione in senso neostilnovista della figura femminile oggetto del suo amore.⁵⁴⁵

Si noti anche l'uso poetico del *che* in funzione di *dal quale*, e il verbo usato transitivamente in «Un viso pallidissimo *che* non traspariva tormento», e l'uso del gerundio e la posizione di esso a fine inciso in «Clarus, facendomi guardare, mi sorvegliava coi suoi piccoli occhi, che alla mia trepida angoscia *gioendo*, lampeggiavano come un solo occhio in mezzo alla fronte, soffiando ...», ed inoltre quella magnifica costruzione fantasiosa in «Un filo di luce filtrava (come a un filo sottilissimo ero sospeso) pronto a rompersi se, per un secondo, mi fossi distolto da quella attenzione capillare per trattenere quei sempre più baluginanti ricordi»⁵⁴⁶.

Il maestro, nelle vesti di narratore, parla con le sue letture più dilette, in una prosa eletta di stampo ottocentesco.

Nel libro si legge che talvolta e in certi periodi dell'anno le stelle, per moti spontanei, avvicinandosi al sole dilatano le loro luminose cinture; onde accade che, occupando spazio insolito e più vasto, si toccano alcune fra se medesime, per il che ne risuona il mondo: come un campano di gregge che cammina e cammina nella notte, fino al fiume,

⁵⁴⁵ Carbone Annalisa, *Il libro d'esordio di Domenico Rea: Spaccanapoli*, *Critica Letteraria*, n. 35, 2007, p. 758.

⁵⁴⁶ Rea Domenico, *Spaccanapoli*, cit., p. 15.

e spuntata l'alba, il suono, *lontanando*, è sempre più remoto, sempre più d'oltre tomba, e diventa un suono dentro di noi, che nessuno altro ode⁵⁴⁷.

Si noti il costrutto nell'insieme e, ancor più, il *suono lontanando*, reminiscenza leopardiana; inoltre quel suono che, divenuto interiore, nessun'altro ode, afferma il motivo dominante del racconto, cioè l'ambiguità della vita nel suo contrasto, del resto poetico, fra realtà esterna e realtà psicologica, alla seconda delle quali si dà qui maggiore profondità e significato d'alternativa. E altrove si legge

Era consapevole che la sua bellezza consistesse nel chiudersi entro se stessa come in un regno inesplorato, di cui, pena la sua dispersione, non poteva dare notizia ad *alcuno*.⁵⁴⁸

Inoltre va sottolineata la presenza continuativa della congiunzione *e* ad apertura di frase: particolare anafora affidata ad un solo segno e forma espressiva non comune: «... E guardava fuori senza più tremito ... E mi cercava ... E come uccello era gaiamente irrequieta ... E in quel favorevole clima, cominciai un lungo parlare d'amore»⁵⁴⁹. D'altra parte le metafore in questo racconto insistono sulla trasfigurazione della realtà e sulla sua liricizzazione; e questo tono di liricità comporta anche una particolare tessitura linguistica, di rifiuto della parlata comune, con depurazione dei termini volgari, quotidiani, di cronaca, degli spessori e dei moduli cari alla narrazione neorealista: come per esempio «e le ultime notturne notizie d'amore salivano pel muro canoro»⁵⁵⁰ che riflette la tendenza al sublime.

In questo racconto si nota anche una particolarità rintracciabile nello stile dell'autore che è l'enumerazione, che consiste nell'accumulare una sequenza di parole o di proposizioni collegandole per polisindeto, cioè mediante una serie di congiunzioni, al fine di sottolineare lo stato psicologico del personaggio che si trova in difficoltà: «Quanto considerai uno stato passeggero dell'animo, oggi è divenuta una sostanza di vita, che talora mi carica di speranza, talaltra di

⁵⁴⁷ Ivi, p. 18.

⁵⁴⁸ Ivi, p. 29.

⁵⁴⁹ Ivi, p. 24.

⁵⁵⁰ Ivi, p. 33.

un'inerme disperazione e in balia di questo gioco vivo in allarme e come in attesa di non so più quale sinistro o favorevole evento giacché i campi ambigui della delusione sono gli stessi donde s'innalza – come fenice – la mia eterna illusione»⁵⁵¹. Esso è talvolta strutturato in un discorso allineativo ed analitico: «Nell'interno, la mobilia cambiava di camera in camera: un salotto dorato in un salone, dal tetto basso di antica costruzione, verniciato di rosso cardinale: una mescolanza di grossolani e raffinati gingilli, ora armonici ora dissonanti, messi insieme senza scarti, per far posto al numero e all'abbondanza»⁵⁵². Altre volte è con copiosità di relative in un periodo ampio. Nella struttura del periodo prevale l'ipotassi, con subordinate di vario grado che dilatano ed adornano il discorso.

Nel racconto si trovano anche espressioni poco comuni: *quasicché*, congiunzione subordinante seguita dal congiuntivo, equivalente a *come se* ma più ricercata di quest'ultima e in forma ancora più desueta per il raddoppiamento della *c*; *a guisa di*; parole esterne al vocabolario neorealista: *desinari, fola, fra se medesime, istoria, compieva, ventura, onde, alfine, d'un subito al colmo, disponevansi*, le rime: «Caterina rimasta sempre a Roccapina»⁵⁵³, «tutto il corpo grasso, che insieme alla bocca ride e fa chiasso»⁵⁵⁴; le paronomasie: «Vecchia strada, stretta, buia»⁵⁵⁵; i bisticci: «ancora occorre accendere un cerino per cercare la scala»⁵⁵⁶; e «La sua crescita, d'un subito al colmo, già si era arrestata, e appassiva».

Si tratta quindi di un racconto in cui coesistono ingenuità letterarie e pezzi particolarmente riusciti, in grado di ribadire la misura della capacità di Rea. Al riguardo Piancastelli⁵⁵⁷ ritiene che esso si snoda sul filo della memoria a sezioni chiuse, e che è interessante evidenziarvi «un linguaggio che si sostiene per evocazioni referenti e romantiche, non disgiunto a lunghi periodi addirittura musicali nei quali la suggestione del classico prende la mano creando mescolanze discutibili anche se gradevoli». Per il critico, soprattutto per il ritmo e la

⁵⁵¹ Ivi, p. 6.

⁵⁵² Ivi, p. 8.

⁵⁵³ *Ibidem.*

⁵⁵⁴ Ivi, p. 32.

⁵⁵⁵ Ivi, p. 33.

⁵⁵⁶ *Ibidem.*

⁵⁵⁷ Piancastelli Corrado, *Domenico Rea. Il Castoro*, cit., p. 26.

costruzione di tale racconto, è facile individuare l'influenza del Leopardi delle *Operette morali* (in particolare della *Storia del genere umano*). Vincenzo Romeo a sua volta afferma:

Il ritmo lento facilita lo scorrere di periodi lunghi e armoniosi che s'impennano all'improvviso, sfiorando e talora toccando il sublime. Il linguaggio alto, intriso di termini letterari: *maculanti, confondevano, drudo, vieppiù, adusata, insalutato, angelicarla*; e di forme con leggera patina letteraria o arcaiche: *novamente, pel, sonare*; il nitore espressivo e la musicalità della frase richiamano alla mente, prima ancora dei rondisti, Leopardi, di cui Rea aveva divorato le *Operette morali*.⁵⁵⁸

In alcune parti del racconto, Rea si libera dal «dolciastro equivoco dell'idillio», come ha notato Ciotti⁵⁵⁹, come per esempio nella descrizione di Casimiro, che con i suoi moti frenetici, spinti fino ad una tormentata buffoneria, contrasta con la dolente passione dei due giovani; anticipando un motivo che ricorrerà più avanti, cioè il soffermarsi sulla macchietta comico-umoristica con implicito qualcosa della rappresentazione istrionessa. Tutto questo (il contenuto del racconto, l'atmosfera, il lessico, la sintassi) rende il racconto particolarmente diverso dal resto dei racconti reani, e anche estraneo al filone del neorealismo. Parrebbe addirittura un altro Rea che scrisse questo racconto lirico nei confronti degli altri racconti del libro, c'è il Rea autodidatta dell'inizio che scrive tra i sedici e i vent'anni nella lingua educata e letteraria.

La prima composizione di questo racconto risale al 1942, cioè appartiene ad un Rea che opera ancora nell'ambito di una narrativa di memoria o perfino della prosa d'arte: lo scrittore non ha ancora vissuto completamente l'esperienza della guerra, né ha assistito alla tragica conclusione di un conflitto che non doveva giovare a nessuno, in particolare al misero popolino del Sud, né ha conosciuto ancora gli orrori e gli errori, le fallaci speranze del dopoguerra. Siamo cioè negli anni dell'interguerra, i quali decideranno ampiamente del suo destino di scrittore ispirandogli «la prima trama di quella sorta di epopea plebea che per capitoli egli

⁵⁵⁸ Romeo Vincenzo, *Domenico Rea: lo stilista «plebeo»*, cit., pp. 5-6.

⁵⁵⁹ Cfr. Ciotti Andrea, *I miti umani di Domenico Rea*, *Il Mulino*, anno IV, , n. 3, Montebello, Bologna, marzo 1956, pp. 152-169.

viene tessendo fino al 1955»⁵⁶⁰. Domenico Scarpa⁵⁶¹, inoltre, ritiene questo racconto una delle varie disgrazie che colpiscono la sorte di Rea scrittore, dal momento che in esso la sua voce suona tanto irriconoscibile che rende Rea stesso irriconoscibile al suo primo lettore importante Luciano Anceschi⁵⁶², che considera il racconto una ricerca di stile fallita e Rea uno scrittore d'arte e un saggista lirico con certe punte d'umore. Anche Antonielli scrive che il racconto «non solo cronologicamente precede gli altri, ma anzi stilisticamente, e da loro si assenta. Qui Rea è ligio alla grammatica ed immaturo fino ad apparire puerile, pur se il racconto ha indubbiamente un filo ed un certo pregio»⁵⁶³. In più Vincenzo Romeo ritiene che in questo racconto colpiva «rispetto alla ruvidezza di numerosi scrittori contemporanei, la padronanza dei mezzi stilistici impiegati per questa lirica rievocazione d'un amore infelice», e che «il registro grave de *La figlia di Casimiro Clarus*, relegata in appendice, costituisce l'eccezione di quello volutamente brillante anche per i temi cupi e inamati»⁵⁶⁴ degli altri racconti.

Carlo Muscetta, a proposito di questo racconto, vede opportuna la sua messa in appendice al volume, giacché è da ritenersi un «addio a un certo consolato lirismo della vecchia letteratura, quella del ventennio»⁵⁶⁵. Questa decisione di mettere *La figlia di Casimiro Clarus* in appendice al volume dimostra però l'altro Rea che scopre di non poter mai con questa lingua raccontare il mondo di Nofi e dintorni; quasi che «il velo che avvolgeva la sua immaginazione e la figura della sua protagonista adolescente cade come una benda dai suoi occhi e dalla sua fantasia, e gli appare la realtà nuda e cruda com'è»⁵⁶⁶; e perciò si costruisce e si inventa la lingua dei suoi racconti più belli, quelli di *Spaccanapoli*, *Gesù, fate luce*, *Quel che*

⁵⁶⁰ Pomilio Mario, *Cammino e destino di Domenico Rea*, *La Fiera Letteraria*, cit.

⁵⁶¹ Cfr. Scarpa Domenico, *Le 99 disgrazie di Pulcinella, ossia Domenico Rea nel canone del Novecento*, in *La tradizione del "cunto" a G.B. Basile a Domenico Rea*, cit., pp. 321-365.

⁵⁶² Cfr. Butcher John, *Tra Nocera Inferiore e Milano. Il carteggio Domenico Rea-Luciano Anceschi (1943-1952)*, *Il lettore di provincia*, XXXVI (2005), 122, pp. 30-1. Il titolo del pezzullo di Anceschi è *Vetrina*.

⁵⁶³ Sergio Antonielli, *Vigevani e Rea*, *La Fiera Letteraria*, cit., p. 4.

⁵⁶⁴ Romeo Vincenzo, *Domenico Rea: lo stilista «plebeo»*, cit., pp. 5 e 7.

⁵⁶⁵ Muscetta Carlo, *Un novelliere dell'Interregno. Domenico Rea*, in ID., *Letteratura militante*, cit., p. 275.

⁵⁶⁶ La Capria Raffaele, *Due ipotesi su Domenico Rea*, in ID., *Napolitan graffiti. Come eravamo*, cit., pp. 79-80.

vide Cummeo; lingua antica e insieme moderna, «barocca nell'immaginazione e classica nell'esecuzione» come giustamente ha osservato Silvio Perrella⁵⁶⁷.

Gli altri sette racconti di *Spaccanapoli* si differenziano in effetti proprio per usi e struttura linguistici. Ai periodi lunghi ed armoniosi, scanditi sul ritmo lento del sogno e dei ricordi de *La figlia di Casimiro Clarus*, si sostituisce il linguaggio che tenta di riprodurre, nella struttura tormentata e contorta del periodo, il violento susseguirsi di azioni e di gesti che gremiscono le pagine: si abbandonano i termini aulici e le costruzioni sintattiche ampollose ed arcaizzanti; il ritmo si fa più veloce, il periodo armonioso si accorcia, e la lingua si serve del dialetto che trabocca dai dialoghi e impregna di sé tutti i livelli grammaticali, sintattico e lessicale.

Un altro racconto del libro, assimilabile alla *La figlia di Casimiro Clarus*, è *I capricci della febbre*, nato dalla fantasia del Rea ante-bellico, sottolinea la sua fiducia nella fantasia intesa come libertà che da un limite equivale a un rifiuto degli eccessi neorealistici, con il conseguente ricorso dell'invenzione che sia anche una revisione di valori espressivi, e che gli consente di trarre spunti a digressioni nelle zone del surreale proprio da un terreno fittamente nutrito di sostanza realistica [il vaiolo, l'ospedale]. In esso è da segnalare soprattutto l'arditezza di un surrealismo che scaturisce dal delirio del ragazzo affetto da vaiolo. Fantasia, trasfigurazione, dinamismo, freschezza linguistica nascono da quest'audace e provocatoria tecnica narrativa di Rea, frutto di un'elaborazione formale minuziosa, di lunghi studi classici rigorosi in cui quasi nulla è affidato all'improvvisazione. L'atmosfera surrealistica del delirio consente a Rea il continuo passare da un'immagine all'altra che giunge perfino alla deformazione del reale attraverso «la similitudine, che amplia e dilata i corpi e gli oggetti»⁵⁶⁸. Con questa scatenata fantasia Rea riesce a legare i registri della narrazione, in

⁵⁶⁷ Cfr. Perrella Silvio, *Introduzione* a Domenico Rea, *Spaccanapoli*, cit., pp. 1-6.

⁵⁶⁸ Prina Serena, *Invito alla lettura di Domenico Rea*, cit., p. 46.

quanto il personaggio principale trasfigura la sfatta corporeità d'una prostituta vecchia e viscida nella bellezza angelica della sua cuginetta.

Da parte mia, con la pariglia dei miei cavallini, invadevo il Corso del nostro paese. A quel vedere, i cavalli, titillati da vanità, issarono le code e con teste equestri ruppero in gran galoppo, fino a far stormire le ruote, per pompa. Alto, nobile d'aspetto, il mio corpo flagellato dal vaiuolo, all'apparizione, gettava panico. La gente, coprendosi il volto, pronunciava il mio nome, piegandosi a terra:

«'O figlio di Zarro! 'O figlio di Zarro!» come uno scongiuro.

Le margherite, mio esercito, già avevan levato diritto il gambo. Calabroni andavano e venivano dalla perlustrazione. E si attendeva solo il nostro maggiore alleato, il vento, il quale, venendosene a tromba per l'aria, girò su di me, succhiandomi.

Così, a spada tratta, con proverbiali motti omerici sulla bocca, salii nel creato. Ivi, scorrazzando, scavalcavo dal loro equilibrio tutti gli uccelli dal capo mostruoso. Certo, non mi aspettavo il tradimento del sole, che fu improvviso e crudele. Tentava affissarmi e accecarmi, ond'io, più che evitarlo, mi gettai a capofitto tra la sua raggiera, che gli spezzai tutta. E con quelle fettucce inerti e appese lo vidi dileguare in tramonto, come un povero pallone a gas.⁵⁶⁹

Il «gusto dell'episodio netto e incisivo e del narrare per vie abbreviate e rapidissime illuminazioni»⁵⁷⁰, è evidente nella *Signorina*, ma anche in altri racconti di *Spaccanapoli*. *La Signorina*, quel racconto che segna che il Rea esordiente puntava più sui protagonisti magari negativi della nuova realtà del dopoguerra, che non su quella della Napoli tradizionale, rovesciandoli però in «chiave violentemente espressionistica»⁵⁷¹. Quest'aderenza alla nuova realtà comporta così in questo racconto l'impiego di un dialetto antinaturalistico, trasfigurante e distante da qualsiasi ripiegamento folcloristico. Il titolo stesso evoca subito le nascoste relazioni interpersonali, lo sconvolgimento sociale e comunicativo dovuto al clima spericolato e dolorante dell'occupazione angloamericana. Questo clima s'era ben radicato nell'anima dello scrittore che ne scrive negli anni Cinquanta:

⁵⁶⁹ Rea Domenico, *Spaccanapoli*, cit., pp. 120 e 125.

⁵⁷⁰ Pomilio Mario, *I racconti di Rea, Realtà del Mezzogiorno*, a. III (1966), n. 3, p. 230.

⁵⁷¹ Piemontese Felice, *Nel segno di Nofi, Nord e Sud*, a. XLI, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, febbraio 1994, p. 112.

Americani e napoletani eran diventati cittadini della stessa nazione. Quelli tentavano di parlare il dialetto e i nostri l'inglese. E nacque una terza lingua. Poi gli stranieri, diventate persone di casa, volentieri consacrarono un simil stato con cristianissimi matrimoni. E con chi? Con figlie di lustrascarpe, con ragazze perdute, con povere criste: le quali suscitavano l'invidia degli uomini e delle donne delle classi abbienti.⁵⁷²

Nascimbeni⁵⁷³ ritiene *Spaccanapoli*, in specie il racconto *La Signorina*, nel rispetto della narrativa bellica di quegli anni con le tette ombre dei rastrellamenti e del coprifuoco, «uno squarcio, al crollo d'una parete» dove si videro all'improvviso «un mondo di fosforo e di sangue, di maschere beffarde, di folla che danzava una furiosa tarantella sulle rovine». Basti pensare alla scena in cui il reduce, tornato, trova il cortile di casa come l'ha lasciato, con «Zi Lena, Zi Maria e il prete don Cistoro stavano affacciati ai loro finestrelli, donde uscivano col capo, come impiccati»⁵⁷⁴: proprio l'immagine degli impiccati è di quelle in cui s'identifica la spavalda libertà della letteratura, un miscuglio di vita e di morte senza precisi confini, una buffonata sull'immobilità mista ad un'insanabile tristezza. La descrizione si riduce a pochi dati essenziali. Rea sembra mettere in atto, attraverso la voce narrante, quella costruzione per tratti selettivi, che aveva posto come un'esigenza narrativa imprescindibile. Egli sembra raccontare per sottrazione, dando forza a quei dettagli che suggeriscono l'intensità di un impatto sconvolgente con un mondo trasformato e con una storia devastante, calata a sconvolgere anche l'equilibrio familiare. Il movimento del reduce, nella casa improvvisamente vuota, ritrovata e non più sua, diventa, così, un'esperienza allucinante. Si trasforma nel viaggio in una memoria cancellata, riassaporata con la malinconia che si prova davanti a un lutto: «Mi pareva spuntare dallo specchio, là, in fondo alla lastra, [...] Ma ... che non riuscivo a tenere alzata».

La Signorina presenta infatti una straordinaria scioltezza di dialogo, risolto in sticomitie chiuse da punti esclamativi ed interrogativi; la paratassi è fortemente

⁵⁷² Rea Domenico, *Gesù, fate luce!*, cit., p. 174.

⁵⁷³ Nascimbeni Giulio, *Don Mimì, fate luce. Napoli musa plebea, tra miseria e poesia*, *Corriere della Sera*, 27 gennaio 1994.

⁵⁷⁴ Rea Domenico, *Spaccanapoli*, cit., p. 39.

presente; proprio nei dialoghi è presente una mescolanza di dialetto e linguaggio medio italiano che è invenzione autentica di Rea:

«Quando gridavo: “A patria!” Lenù, era per te.»

«Non scherzà, lenù, Esci, neh!»

«Te lo dicevo io che non era una buona figliola: il rosso sopra la bocca, il nero sotto gli occhi e l’odore nei *capilli*, pure l’anima s’è *pittata*.»⁵⁷⁵

Oltre l’impasto dialetto-italiano medio, si nota una certa fusione tra italiano, napoletano ed americano che, se da un lato denuncia il gusto dell’autore per le commistioni linguistiche, dall’altro evidenzia il calarsi dello stesso nell’azione. Il marito sopravvissuto prova anche a rifiutare e a rimuovere quello che ormai sa, ma la scoperta degli abiti di un militare nell’armadio della sua casa gli leva ogni illusione. Allora indossa egli stesso quegli abiti e va a cercare la sua donna. Egli si è trasformato nell’altro: nel suo inatteso rivale, «mimetizzandosi perfettamente in essa sul palcoscenico del suo quartiere»⁵⁷⁶ («Nessuno mi riconosceva e tutti credevano fossi un *boi*, perché così sentivo chiamarmi dalle fessure dei muri e delle porte»⁵⁷⁷). È buio, il *reduce-boi* trova la *moglie-segnorina*. Oltre ad essere un titolo tanto significativo del racconto, Il termine «segnorina» diventa in questa particolare situazione l’avvio di una conversazione affidata ad una dizione che mescola intonazioni e parole napoletane:

“Segnorina, venire passeggiata?”

“Ies, boi.”

“Segnorina o fèmmena sposa?”

“Segnorina.”

“Non piacervi io boi?”

“Ies.”

[...] “Ies, signorina ora, prima mogliera. Morto marito.”⁵⁷⁸

e così entrambi

⁵⁷⁵ Rea Domenico, *Spaccanapoli*, cit., pp. 40, 41.

⁵⁷⁶ Carbone Annalisa, *Il libro d’esordio di Domenico Rea: Spaccanapoli*, in *Critica Letteraria*, n. 35, 2007, p. 761.

⁵⁷⁷ Rea Domenico, *Spaccanapoli*, cit., p. 42-43.

⁵⁷⁸ Ivi, p. 43.

i coniugi si trovano a recitare un'amara commedia degli equivoci. Il linguaggio scoordinato, posticcio, grottescamente telegrafico, di cui si servono, assume le movenze di un «parlato recitato», [...] di valenza, cioè, palesemente teatrale. Esso copre e nel contempo svela il disperato tentativo di Peppino e di Lenuccia di conservare sotto le nuove spoglie la loro sottostante identità. [...] A quel punto s'intensificano l'incalzare dell'azione e il ritmo frenetico dei dialoghi. Alla pantomina subentra la tragedia. Ora è la donna a subire l'irruzione improvvisa e atroce della verità mentre il marito tiene stretto in pugno l'arma con cui intende far giustizia.⁵⁷⁹

Il racconto, dopo aver accumulato una certa intensità grazie al rapido incalzante dell'azione ed al ritmo frenetico del linguaggio⁵⁸⁰, si chiude, prima che il fattaccio accada, sull'urlo di riconoscimento della giovane *signorina*: «Maronna!» che sottrae al lettore una conclusione scritta, secondo un procedimento di ellissi narrativa molto congeniale al primo Rea (come vedremo in altri racconti come *L'interregno*, *Pam! Pam!*, *Tuppino*). L'attenzione dell'autore e anche del lettore finisce a concentrarsi sull'antefatto, per essere poi realmente lacerata all'ultimo istante del racconto. Il grido della donna sembra la figurazione più esemplare di quella «scrittura al lampo di magnesio», vale a dire esplosiva e diromponente, nella quale Cecchi individua l'atteggiamento più peculiare del Rea esordiente. L'inserimento fulmineo dell'invocazione dialettale appare all'improvviso illuminando la risoluzione drammatica di quel dialogo mescolato: essa rappresenta la pluralità semantica del termine nella sua versione napoletana, dove può esprimere rabbia, stupefazione, dolore, consenso, paura, amore, terrore, e qui tutti i significati sono rappresentati.

⁵⁷⁹ Carbone Annalisa, *Il libro d'esordio di Domenico Rea: Spaccanapoli*, cit., p. 762.

⁵⁸⁰ N.B. Nonostante tutti questi scavi dialettali presenti nel racconto, alcuni non hanno compreso fino in fondo l'uso di questo particolare dialetto da parte del nostro scrittore. Ci accenna anche Francesco Durante, nella sua *Cronologia* premessa al Meridiano delle opere di Rea. Dopo l'uscita del *Cummeo* e la perdita dello Strega, si parla infatti di una "letteratura ohi Peppi" – definizione coniata da Raffaello Brignetti e raccolta da Goffredo Parise – che sarebbe quella degli scrittori meridionalisti, infarcita di dialettismi. Secondo il beffardo Sergio Saviane, che ne scrive su *Cronache* il 17 giugno 1956, tutto ciò non sarebbe che frutto di invidia da parte di colleghi "mai riusciti a ingoiare il rospo Rea". Saviane testimonia l'esistenza di un'atmosfera non proprio favorevole allo scrittore napoletano, determinata anche da questo genere di malignità: "E così si fece strada quella specie di mito di un Rea sprezzante, vanaglorioso, esuberante". Con il *Cummeo*, Rea vincerà comunque il premio Salento. [Francesco Durante, *Cronologia*, in Rea, *Opere*, Milano, Mondadori, 2005, p. CXVIII. Sul dibattito della *Letteratura Ohi Peppi!*, si rimanda a Brignetti Raffaele, *La letteratura Ohi Peppi, Il Caffé*, n. 7, 1954 e n. 8, novembre e dicembre 1954.]

L'esclamazione finale ("Maronna") rompe l'inganno e mette in scena l'orrore. Il dialetto, con la potenza aspra della sua voce, è il mezzo linguistico che esprime il dolore selvaggio, senza consolazione, in cui tutti sono precipitati. Non è semplicemente il riflesso mimetico della realtà geografica che evoca e a cui appartiene. Esso è qualcosa di più e di diverso. Piuttosto che identificare semplicemente un luogo, dà visibilità e nome alle pene che le sue creature patiscono.⁵⁸¹

Questo modo di scrivere recitando si riscontra anche nel racconto *Mazza e panelle*, che ribadisce le qualità d'una gioia del narrare e insieme mostra la propensione teatrale di Rea a contatto con la trovata di un ragazzaccio, che per sfuggire alle sanzioni paterne, salta sull'orlo di un pozzo e compie evoluzioni e piroette, per disinteressato gusto *lazzaronesco*, e in una frase rivelatrice leggiamo: «il recitato trascendeva il reale da insospettare non solo i compagni [...] ma anche me stesso»⁵⁸². Il gusto di Rea per la lingua colta, espresso chiaramente ne *La figlia di Casimiro Clarus*, è presente, ma sembrerebbe qui impiegato un po' artificialmente al posto di espressioni dialettali che sarebbero più convenienti al personaggio e alla situazione in cui si trova. Il padre, spaventato per quelle piroette del figlio, gli promette: «Ti comprerò la bicicletta, il treno a quattro carrozze, tutto quello che vuoi, ma, *deh, desisti, vien qua!*»⁵⁸³, una simile espressione messa in bocca ad un contadino, per di più infuriato, sortisce per lo più l'effetto del ridicolo, di una parodia nei confronti del personaggio. Inoltre si nota un impasto continuo di dialettismi, proverbi con termini colti e raffinati che, coerenti con il carattere del giovane protagonista che vuole studiare per distinguersi dalla massa degli ignoranti, stonano con gli altri personaggi (il padre, la madre, la prostituta), («Tu sei sentimentale», «Voi non lo dovette abbandonare», «Dacché non lo guardo più in faccia, pare che si sia pentito»⁵⁸⁴) e che indicano appunto che il gusto linguistico dell'autore non è sempre ben funzionalizzato al testo.

⁵⁸¹ Palumbo Matteo, *Domenico Rea. Le due Napoli e la "trasfigurazione" letteraria*, in AA. VV., *La tradizione del "cunto" da G. B. Basile a Domenico Rea*, cit., p. 280.

⁵⁸² Rea Domenico, *Spaccanapoli*, cit., p. 131.

⁵⁸³ *Ibidem*.

⁵⁸⁴ Ivi, pp. 141 e 143.

Esiti stilistici uguali a quelli de *La Signorina* presentano altri racconti del libro, come *Pam! Pam!* e *Tuppino* i quali hanno una tessitura scarna e rapida, i dialoghi serrati vi rivestono la parte più importante. Nel primo, d'altronde, lo stesso titolo fonosimbolico, che richiama gli spari colpiti dai quali cadono, uccisi, i protagonisti, è esposto come liminare, incisivo segnale fonico dell'incalzante storia d'amore e di morte che vi si narra. La sveltezza del ritmo, assieme all'intrusione del parlato napoletano, alimenta l'uso insieme realistico e deformante della teatralità di *Spaccanapoli*. Anche qui l'incisività della conclusione è retta da un unico articolo (*i cani*); Rea scrive: «Rotolarono i banditi come i cani, uno qua, uno là»⁵⁸⁵, rendendo generica la morte, eguale per tutti e non legata ai personaggi, finiti così dopo lo sparo, ridotti a rotolare inanimati, in tutto simili alla bestia, quando, colpita a morte, letteralmente si ravvolge su se stessa. *Tuppino* è l'esempio più evidente dell'estrema sinteticità della narrazione di Rea, il più rapido ed incisivo della raccolta: poco più di cinque pagine per illustrare due vite (quella di Tuppino e di sua moglie Matalena), una vicenda sentimentale (tra l'ufficiale e la figlia di Tuppino, Maria) e una morte (quella di Tuppino stesso). Ancora una volta si presenta il guizzo finale della narrazione, la conclusione violenta ed inattesa. Tuppino, pensando a sé stesso e al suo misero passato sentimentale, spia la figlia che sta con il fidanzato, un tenente, e questi, sentendo una risata nel buio, «a quel ridere sparò a caso nell'ignoto. E Tuppino cadde, che non capiva se era vivo o morto. Rideva ancora»⁵⁸⁶.

Ora su questi racconti che terminano o con il taglio improvviso, come ne *La Signorina*, dal quale scaturisce comunque «molta della sua forza espressiva e della tensione che produce in chi legge»⁵⁸⁷, con la conclusione esplosiva, violenta ed improvvisa, come in *Tuppino*, ossia con il finale ambiguo e generico, come in *Pam! Pam!*, scrive Piancastelli⁵⁸⁸ che ciò si può spiegare con la distanza di Rea dall'area veristica, per cui egli evita il giudizio, inserendo l'ideologia nella propria lingua duttile con cui narra dei contenuti esistenziali e il giudizio storico e morale

⁵⁸⁵ Ivi, p. 53.

⁵⁸⁶ Ivi, p. 62.

⁵⁸⁷ Perrella Silvio, *Introduzione* a Rea Domenico. *Spaccanapoli*, cit., p. 4.

⁵⁸⁸ Piancastelli Corrado, *Domenico Rea. Il Castoro*, cit., pp. 23-4.

deve nascere quindi «dalla condizione di accumulo dei segni e nella loro convergenza semantica, che in Rea è in quel gioco d'arte che chiude provvisoriamente il racconto lasciando intatto il giudizio al lettore». Raffaele La Capria⁵⁸⁹ lega questa caratteristica stilistica reana proprio alla tradizione ottocentesca napoletana vedendo che molti suoi racconti hanno un taglio che finisce bruscamente, proprio perché «l'essenziale è già stato detto, e lui taglia, la sua narrativa era fatta più di omissioni che di immissioni. Del resto anche la recitazione di De Filippo agisce per tagli: molti napoletani sanno che devono difendersi dagli eccessi». Guarini⁵⁹⁰ ritiene perciò quell'estrema concisione stilistica e quell'epilogo fulmineo de *La Segnorina* il frutto di una meditatissima scelta stilistica, e non come un segno di superficiale impazienza; come sembrava invece ad altri come, per esempio, Sergio Antonielli che avanza delle critiche alla scrittura di Rea, rimproverandogli innanzitutto l'eccessiva rapidità nella «meditazione delle proprie intenzioni d'arte»⁵⁹¹; e Carlo Bo, che, nel 1950, chiede a Rea delle conclusioni maggiormente motivate, e quindi un *impegno* crescente, un approfondimento dell'analisi della realtà, al di là del gesto scoppiettante.

un racconto, e un racconto così libero come quello di Rea, non può perdere di vista un punto centrale, un unico punto di convergenza fantastica: non dico che si debba arrivare a una morale, a una verità, ma bisogna lasciare al lettore una ragione a portata di mano e non alludo alla direzione morale, quanto a una verità poetica che nasce naturalmente dal gioco, dal dialogo delle cose⁵⁹².

Ricorrendo all'analisi sociologica con cui Golino⁵⁹³ tenta di interpretare la letteratura napoletana dell'immediato dopoguerra, possiamo correlare la frammentarietà, o meglio l'esplosività del primo Rea, alla frammentaria entità di Napoli del '43 e del dopoguerra, che, per l'eccezionalità del momento, risulta «una entità frammentaria, un brandello di carta geografica isolato da ogni relazione con il resto del paese, un plastico astratto senza passato e senza futuro. Anche la cronaca e la diaristica di quegli anni restituiscono l'immagine di Napoli,

⁵⁸⁹ Cfr. La Capria Raffaele, *Napolitan graffiti. Come eravamo*, cit.

⁵⁹⁰ Guarini Ruggero, *La sua musa creaturale*, in Rea Domenico, *Opere*, cit., p. XV.

⁵⁹¹ Antonielli Sergio, *Vigevani e Rea, La Fiera Letteraria*, cit., p. 4.

⁵⁹² Bo Carlo, *Gesù, fate luce, La Fiera Letteraria*, 19 novembre 1950, pp. 1 e 4.

⁵⁹³ Golino Enzo, *Cultura e mutamento sociale*, cit., p. 268.

ma è inevitabile che il tono sia cambiato (rispetto a precedenti e analoghi modelli fondati sull'aneddotica) dopo le violenze dei bombardamenti e del resto».

L'americano ha, a differenza degli altri racconti finora analizzati, una costruzione stilistica più ampia, espressionistica, e tutto il racconto risulta più complesso. All'interno del racconto il linguaggio subisce una continua modificazione, correlata ai mutamenti situazionali e spirituali del protagonista: così Rea forma, da vero espressionista, un impasto lessicale che parte con forte presenza di voci dialettali: *scamozzava, uagliunciello, sguarrone, ciuccio, magnaccio, scarpini*; di volgarismi: *stronzo, troie, puttana*; inglobando poi prestiti dall'americano italianizzati: *ganghestero, visco, Neviorco, mecci*; in un italiano che del dialetto conserva solo il ritmo. Piancastelli considera perciò che le caratteristiche di Rea da precisare in questo racconto consistono per lo più «nell'uso di una lingua che, pur sfruttando in minima parte il dialetto, è tutta fresca di una ballata barocca usata senza indugi retorici, un barocchismo levigato e attualizzato dalla rapidità delle immagini estremamente poetiche, per ritmi e scarti all'interno della scrittura»⁵⁹⁴.

Commentando questo specifico uso linguistico, Annalisa Carbone⁵⁹⁵ ritiene che questi inserti dialettali, non usati nella dizione fonica originale, con la loro frizione con l'italiano medio, e in più i termini del nuovo dialetto americanizzato, rimangono completamente «incomparabili alla mimesi neorealistica». Rea è quindi collocabile nell'ambito della poetica e della pratica stilistica del neorealismo solo se per lo scrittore napoletano, si utilizza l'interpretazione non convenzionale di Calvino⁵⁹⁶, secondo cui più che di neorealismo, sarebbe più opportuno parlare di neoespressionismo.

⁵⁹⁴ Piancastelli Corrado, *Domenico Rea. Il Castoro*, cit. 30-31.

⁵⁹⁵ Carbone Annalisa, *Il libro d'esordio di Domenico Rea: Spaccanapoli, Critica Letteraria*, cit., pp. 765-66.

⁵⁹⁶ Calvino Italo, *Prefazione 1964 a Il sentiero dei nidi di ragno*, in ID., *Romanzi e racconti*, ed. diretta da Claudia Milanini, Mondadori, Milano, 1991, p. 1190.

L'interregno, che, per il suo modo antico e poetico, «più che novella o racconto raccontato, è una bene sceneggiata e lieta rappresentazione; e sceneggiare e rappresentare è il carattere precipuo del nostro scrittore, che consiste appunto nel saper dar movimento, con gesti vivaci, fossero pure smorfie e loro succedanei»⁵⁹⁷, presenta una poesia viva e suggestiva in una scrittura classica, nutrita di realtà.

In questa conferma di vocazione al racconto e nella capacità di interpretare la realtà di Napoli nel suo perenne dualismo di disfacimento e resurrezione, di sogno e di ragione, che da anni affascina e tormenta Rea, si fa giustizia di ogni equivoco critico sul suo stile (niente di più errato dell'etichetta del neorealismo alla scrittura di Rea).⁵⁹⁸

Qui Rea, con il maturarsi e il chiarirsi della sua coscienza di scrittore, elimina lo sperimentalismo, la furia polemica e la sfrenatezza dei primi racconti, diventando più sicuro ed abbandonando gli eccessi di una sintassi impulsiva e pungente per caricare il suo umorismo di una forza amara che scava nel profondo. Egli nondimeno non rinuncia alla brama di descrivere atteggiamenti, desideri e riflessioni dei personaggi non fondamentali per le azioni, anche quando tratta argomenti così turpi come la guerra:

[...] impressiona la brama, del tutto estraniata dal cataclisma della guerra, che possiede il giovane protagonista di soddisfare le proprie voglie. Rea non rinuncia all'espressione d'una sensualità gioconda e solare, come inno alla vita da contrapporre alla turpe nefandezza della guerra. Naturalmente la contingenza quanto mai dolorosa della guerra determina un senso di solidarietà sociale difficile da rinvenire nella vita ordinaria, ma qui ben sottolineato.⁵⁹⁹

È questa la caratteristica principale per cui Rea si contraddistingue, cioè per l'indugiare nei particolari e per il descrivere situazioni molto realistiche e spesso imbarazzanti. Inoltre nella rappresentazione di situazioni concrete, come il terrore delle donne o la fame che incombe sui rifugiati, si intrecciano a volte elementi

⁵⁹⁷ De Robertis Giuseppe, *Gesù, fate luce*, *Tempo*, 20 gennaio 1951.

⁵⁹⁸ Di Biase Carmine, *La letteratura come valore da Tommaseo a Eco*, Liguori, Napoli, 1993, p. 228.

⁵⁹⁹ Romeo Vincenzo, *Domenico Rea: lo stilista «plebeo»*, cit., p. 8.

fantasiosi che intervengono nella narrazione principalmente tramite la similitudine:

Forse sarebbe bastato un trombettiere, lì fuori, in piazza, che avesse saputo suonare a raccolta, perché quei giovani osassero fermare con le mani gli aeroplani, strappandone le ali e buttandoli come lepidotteri tarpati.

Abituato ai sommovimenti del vino, Giacomino non si meravigliò del creato che tremava come una cristalliera.⁶⁰⁰

Il piacere di scrivere in una lingua colta è presente anche qui

Codesta spensieratezza, perché quella è una gente che guarda le cose in faccia; e, *dunque*, se scorge un marocchino in turbante *col mitra e l'occhio belluino puntati*, gli corre incontro, chiamandolo coi più dolci nomi.

[...] Si deve a ciò quella strana festa – che avrà *meravigliato* qualcuno – quando si vide spuntare, sul *crinale* dei nostri colli orientali, un'interminabile fila di soldati.

Onde, nel vespro, il popolino, ritornato in paese, [...] inscenò una pubblica manifestazione.

Accese le fiaccole, coi ragazzi *caprioleggianti* davanti alla grande cassa, *si andò momoreggiando* sotto le case dei potenti.⁶⁰¹

Questa scrittura poetica di stampo classico dà a Rea la capacità di interpretare e di descrivere la miseria e il male, ma anche, nel profondo, di ritrovare le autentiche ragioni della poesia, di recuperare lo spirito, le passioni occultate. Così ne *L'interregno* egli ha avuto la capacità di discendere nelle viscere della terra, per narrare il cataclisma della guerra, senza il travaso fotografico, venendo a capo della meravigliosa vita psicologica di personaggi, vicende, situazioni interiori, che diventano arte. Ciò comporta appunto un coinvolgimento di vita e di arte, per comprenderne ed esprimerne non solo l'orrore e le passioni o le esaltazioni, ma lo spirito che la anima e sommuove, cioè il linguaggio vero, le ragioni profonde, la lingua stessa. Un giovane, come Rea, avendo vissuto quelle tristi vicende che fanno di morte e di miseria, ed avendo sofferto tutta l'angoscia di una così tragica situazione, non può rimanere insensibile dinanzi ad una tale presa di coscienza,

⁶⁰⁰ Rea Domenico, *Spaccanapoli*, cit., pp. 98 e 102.

⁶⁰¹ Ivi, pp. 89-91.

non poteva non avvertire il fascino di una tradizione d'arte, autenticamente realistica e rivoluzionaria, a cui riferirsi, scavalcando le esperienze decadenti dell'arte moderna. Filtrato dalla memoria quel mondo è giunto al cuore dello scrittore come da un incantato luogo mitico, senza tempo, astratto a qualsiasi contesto storico preciso, e gli ha consentito d'evadere dall'arida desolazione di una contemplazione semplicemente veristica, di creare un'atmosfera in cui realtà e mistero, oggettività e lirismo, si limitano a vicenda. Questo «scoprire la società per mettere a nudo le ferite come le brutture»⁶⁰² portava inevitabilmente lo scrittore ai margini di quel neorealismo.

Ne *L'interregno*, ma in altri racconti di *Spaccanapoli*, l'attenzione di Rea si concentra sullo scoprire dei destini dei singoli individui e manca quasi del tutto dell'impegno sociale; e da qui scaturisce la scelta prevalente del racconto in prima persona, in luogo della terza tradizionale, una scelta che sta ad indicare «la volontà di penetrare più addentro nella realtà, nella vita degli oggetti»⁶⁰³.

Nel suo libro d'esordio, la scrittura di Rea risulta scoppiettante ed eterogenea, come se il giovane scrittore, in continua metamorfosi e non soddisfatto della propria vena istintiva, cercasse uno stile unitario, da cui, tuttavia, di continuo rifugge, adattando la propria lingua ai personaggi e si realizza così in lui una straordinaria ricchezza di comportamenti letterari. Ciò gli è possibile in quanto egli scava in sé (uomo prima ancora che scrittore) e trova aree psicologiche di risonanza che gli sono congeniali in quanto non ripudia mai, nella sua coscienza più profonda, l'appartenenza ad una realtà plebea che non è un altro mondo, ma solo l'altra faccia di quello ufficiale. La singolarità del Rea esordiente consiste proprio in questa «vivificante commistione di codici: quello alto, colto e distante della tradizione letteraria, e il colore accattivante, vicino, del vissuto, della vita

⁶⁰² Donadio Laura, *Rassegna di studi su Domenico Rea*, *Critica letteraria*, cit., pp. 379-393.

⁶⁰³ Mariani Gaetano, *La giovane narrativa italiana tra documento e poesia*, Le Monnier, Firenze, 1962, p. 3.

reale e istintiva. Lo stile è una costruzione artificiosa traboccante di passione viva, di emozione genuina»⁶⁰⁴.

Dall'ambiente dei vari racconti e dei vari personaggi di *Spaccanapoli*, considerati in modo generale, esce fuori un linguaggio-vernacolo associato al lessico e alla grammatica ai modi della tradizione classica e al ferreo amore napoletano per le parole. In *Spaccanapoli*, la «ribollente dialettalità del parlato»⁶⁰⁵ si manifesta a tutti i livelli, da quello lessicale (*capilli, femmena, addulurata, scamazzava, sguarrone, nun facimo, Mo' 'o magazzino sta serrato, azzeccai, 'o lietto, signuri, giuvanotti*) a quello sintattico e fraseologico di barbarismi, anacoluti e dialettalismi come (“*lei si chiamava un altro nome*”, “*miavrò fatto la tomba*”, “*uscito fuori la camera stesso sotto le busse*”). Diffusa sia nei dialoghi che nel narrato, essa caratterizza perfino l'onomastica (*Matalena, don Rafele, Miluziello*), produce le forme apocopate del vocativo del discorso diretto (*Parrocchià*), certe forme verbali (*battetti*), e lo scambio di articoli (*il zucchero*). Sempre in questo primo libro si possono notare però che Rea tende a realizzare degli accostamenti fra termini puramente vernacolari ed altri letterari, elemento che potrebbe ritenersi una segnale di un processo di tendenziale normalizzazione linguistica: accanto all'uso del dialetto si riscontrano quindi termini troppo ricercati come *ei* (al posto di *egli*), *stando meco*, e persino la finezza «“*E mi lavo anche i denti con la spazzolina*”. *Ed estrasse lo spazzolino*», dove il sostantivo femminile vernacolare nel discorso diretto viene corretto nel maschile italiano che subito segue fuori dalla battuta del dialogo.

Un linguaggio però che non è da confondere con il dialetto o con la cadenza e lo stretto vocabolario napoletano, perché il linguaggio impiegato dal primo Rea è legato, invece, più al gesto, all'espressione, alla caricatura sghignazzante, alla beffa esplosiva, alla tristezza pesante, all'ironia burattinesca e alla colorazione delle immagini. Più che di un uso puro del dialetto, si dovrebbe piuttosto parlare di una lingua che tenta di riprodurre mimeticamente le movenze dei personaggi:

⁶⁰⁴ Carandente Alessandro, *Tutti per uno*, in AA. VV., *Secondo tempo. Libro ventisettesimo*, Edizioni Marcus, Napoli, 2006, p. 99.

⁶⁰⁵ Falqui Enrico, *Domenico Rea, Gesù, fate luce*, in ID., *Novecento letterario*, Serie IV. *Narratori e prosatori da Svevo a Bassani*, Vallecchi, Firenze, 1970, p. 839.

l'effetto esercitato dal dialetto è quindi percepibile non soltanto in relazione al lessico (le contaminazioni con l'italiano e l'inglese sono numerose), bensì anche nel ritmo della frase, assai vivace e mosso, che collabora ad esiti di estrema espressività, cosicché questo dialetto si trasformi, «pur senza tradirne l'essenza, in linguaggio poetico»⁶⁰⁶.

Il linguaggio di *Spaccanapoli* è perciò consapevolmente distante dal precipitare nel puro dialetto perché Rea s'intende di rappresentare più efficacemente il mondo plebeo napoletano universalizzando, anche nella lingua, l'animo del napoletano senza le limitazioni della forma dialettale. Rea cerca d'assorbire nella lingua italiana, ricreando, ogni colore, ogni manifestazione di gusto, ogni composizione sintattica contenuta nel dialetto per la capacità di lievitare una storia del costume e delle tradizioni popolari. Lo vorrà confermare anche Piancastelli che sottolinea

Così le interpolazioni dialettali, appaiono definitivamente soluzioni che la psicoanalisi definirebbe di transfert, cioè lo spostamento d'immagini evocative locali che, di per sé, risultano caricate di suoni ed emozioni che Rea - tra l'altro - non usa neppure nella dizione fonica originale, anzi spesso inventandosele completamente.

Per esempio, ancora da *Spaccanapoli*:

*Che gelati so quisti, devi venire a Taranto, e si paga di meno. E poi, di chi dovrei mettere a paura? Di quisti quattro zappaturi che se vengono a taranto li ridono in faccia*⁶⁰⁷ [...]

Come si nota la dizione di Rea è più prossima all'italiano che al dialetto [...]. Nella fattispecie, la lingua di Rea, adottando la dialettalità occasionalmente e reinventandola, compie anche lo sforzo di sottrarsi al folclore e gli stilemi raggiungono una proporzione letteraria grazie alla struttura dell'insieme ed al piano stilistico in cui il termine dialettale assume la proprietà unica di rendere topograficamente identificabile il riconoscimento d'ambiente senza che questi prevalga sull'insieme.⁶⁰⁸

Lo stesso scrittore tiene a spiegare più volte il motivo della sua scelta a proposito dell'uso del dialetto nei suoi racconti:

⁶⁰⁶ Donadio Laura, *Rassegna di studi su Domenico Rea, Critica letteraria*, cit., p. 392.

⁶⁰⁷ Si nota infatti l'italianizzazione di vocaboli che in originale dialettale napoletano sarebbero 'so chisti, maggio mettere appaura, 'e chisti quattro zappatori, e, in italiano: sono questi, spaventarmi, quattro zappatori.

⁶⁰⁸ Piancastelli Corrado, *Domenico Rea. Il Castoro*, cit., pp. 39-40.

“Comunque io mi servo del dialetto là dove trovo che l’italiano non regge e non mi fornisce quel significativo che ho in mente.”⁶⁰⁹

D: la lingua di Rea è classica: il periodo breve, conciso, fa risaltare la preziosità del vocabolo, la ricerca della frase dialettale, della parola di colore, rara, perciò maggiormente incisiva.

R: E’ la lingua che uso nella vita, da sempre nei miei libri; già dal primo, scritto a 28 anni: *Spaccanapoli*. Certamente nel mio linguaggio si trovano ascendenze retoriche, classiche, mescolate con termini dialettali. Se la parola in lingua non mi dà lo stesso risultato, la stessa immagine, nel dialetto trovo l’espressione giusta.⁶¹⁰

Alla comparsa di *Spaccanapoli* la maggior parte della critica è uscita favorevole alla prima opera del nuovo scrittore, al suo stile straordinario e non tradizionale. Si tratta del «notevolissimo dono verbale» che Emilio Cecchi, recensendo *Spaccanapoli*, riconosce subito in Rea, un autore dal talento indiscutibile ma difficile da incapsulare nelle categorie dominanti, renitente alle teorie, incline a secondare il suo estro furioso a dispetto di ogni saggio consiglio. Tuttavia, Rea, secondo Cecchi, è uno fra gli scrittori che scrivono «a lampo di magnesio»: i suoi racconti attraggono a un tratto, ma poco dopo non se ne ricorda quasi niente.

Immagini felici, delicate preziosità, si mescolano a rozzi idiotismi; il surrealismo alle canzonette del povero ciechino; tenebrosi misticismi carnali e sfacciate porcherie e parolacce, in una specie di continuo “saltarello” o ballo di San Vito, che sul principio tira l’attenzione ma in seguito diventa monotono. [...] Butta all’aria il giuoco, prima d’aver finito di distribuire le carte. [...]⁶¹¹

Bocelli ritiene che in *Spaccanapoli*, Rea «tenta di conciliare, in una sorta di barocco napoletano, sboccato, sbracato e truculento, un crudo verismo all’americana con un espressionismo di gusto pittorico, un bozzettismo a fondo

⁶⁰⁹ D’Oria A. G., *Intervista a Domenico Rea, L’immaginazione*, giugno-luglio 1993, p. 23.

⁶¹⁰ Filippini Giovanni, *Intervista con Domenico Rea, Il Vigile Urbano*, gennaio 1994, p. 74.

⁶¹¹ Cecchi Emilio, *Scrittori al lampo di magnesio*, in *Di giorno in giorno. Note di letteratura italiana contemporanea*, Garzanti, Milano, II ed., 1959, pp. 25-29. Poi in *Letteratura italiana del Novecento*, Mondadori, Milano, 1972, p. 1129.

dialettale con un immaginismo pirotecnico, [...] Non che l'amalgama sempre riesca: anzi, l'artificio è spesso così scoperto da rendere stucchevoli gli effetti. Ma certe facoltà inventive e verbali di questo giovane sono pur da tener presenti»⁶¹².

Vulcanismo, fuoco, fosforo, sangue, estro, dinamismo, truculenza di immagini, becerismo, napoletanismo ostentato e burattinesco con gesti di maschera, caricatura, beffa talvolta elusiva, buffoneria con sberleffi e sghignazzate, arruffio, eccesso; e ancora, pittoricismo rutilante, pirotecnia, lampi di magnesio, sfarfallio, mobilità, fumisteria, barocchismo, vernacolo alleato ai modi della tradizione classica.

Con questa lunga serie di immagini il Flora cerca di sintetizzare una parte dei giudizi critici su *Spaccanapoli*. È certamente un parere più che positivo, anche se il critico ammette che «una natura così colorata e grondante e sulfurea come quella del Rea abbia molti residui da bruciare, molto tannino di cui spogliarsi».⁶¹³

Va comunque sottolineato che non mancano delle recensioni negative su *Spaccanapoli*. Sergio Antonielli, malgrado riconosca la validità, la vivacità e la novità del libro, rimprovera all'autore l'eccessiva rapidità nella meditazione delle sue intenzioni d'arte, indicandogli appunto il pericoloso virtuosismo verbale.

Gian Franco Vené sintetizza invece le più profonde ragioni d'arte nel giovane Rea che molti critici non hanno saputo comprendere:

Il Rea di "*Spaccanapoli*" e di "*Gesù, fate luce!*" inaugurava un linguaggio che era a prima vista l'antitesi del linguaggio neorealista: un linguaggio colorato, barocco, ricco, saltellante, un linguaggio che si trovava al polo opposto di quello secco, semidialettale, povero infine, di altri scrittori alle prese col "grosso" problema di far parlare il popolo. Gli è che Rea, in quanto erede della tradizione narrativa napoletana, sentiva più spontanea l'urgenza popolare: riguardandosi indietro non trovava che una letteratura reazionaria o smarrita dietro gli "ismi" – il vuoto cioè – come accadeva a molti scrittori del nord. Trovava al contrario una letteratura che aveva sempre tenuto d'occhio, e tenuto nel cuore, il popolo, sia pur parlando di esso nei termini che le concedeva la lunga tradizione di distacco culturale da esso (quel distacco che è evidente in letteratura, ma è evidentissimo nel campo del pensiero meridionale). Alle spalle di Domenico Rea c'era Di Giacomo, non Viviani. Rea raccontava delle pene del suo popolo in un periodo

⁶¹² Bocelli Arnaldo, *Un'annata di realismo narrativo*, *La Fiera Letteraria*, Roma, 2 gennaio 1949, p. 1.

⁶¹³ Flora Francesco, *Domenico Rea*, in ID., *Scrittori italiani contemporanei*, Nistri-Lischi, Pisa, 1950, pp. 315-322.

in cui, per universale sentimento e desiderio il popolo aveva sciolto i lacci della schiavitù e balzava in primo piano sulla ribalta storica. Il neorealismo con il suo linguaggio approssimativo, non soddisfece l'esigenza per i noti motivi (disparve il personaggio, l'intenzione voluta di rappresentare il popolo cadde spesso in specie di paternalismo letterario ecc.); Domenico Rea avendo qualcosa di più di quel linguaggio approssimativo riuscì a stupire i letterati, ad accordare più vive tonalità ai suoi personaggi, ma proprio per la vivacità del suo linguaggio cui corrispondeva una penetrazione dell'uomo limitata al fenomeno neorealistico, incoraggiò l'equivoco del suo limite "bozzettistico". In altre parole l'entusiasmo per il primo Rea si risolse prematuramente nel pretendere una risoluzione del suo problema narrativo in quelli che altro non erano che i suoi temi⁶¹⁴.

La seconda opera narrativa di Rea, la raccolta di racconti *Gesù, fate luce!*, presenta ovvi segnali di un'iniziale maturazione artistica, la giusta risoluzione di alcune precedenti eccessi stilistici e di qualche frettolosa ingenuità, ma anche un controllo più rigoroso delle scelte dialettali. In essa si rivela un autore che pratica con ostinazione le forme primarie della novella e della fiaba, e nel contempo ingaggia una lotta senza pietà contro il proprio talento, contro quella sua lingua sanguigna e barocca. La componente dialettale non scompare, ma tende a ridursi, permanendo solo nei discorsi diretti o nelle subordinate parentetiche, che frantumano il ritmo del periodo, assimilandolo a quello del parlato. Accanto alla riduzione del dialetto, il secondo libro di Rea presenta sommariamente una rappresentazione più completa dei personaggi in una prosa più controllata, meno esplosiva, che distanzia da sé i guizzi ellittici, gli stessi termini scurrili, propri di *Spaccanapoli*. La struttura è di più ampio respiro, anche se alcuni racconti conservano lo scatto finale, la chiusa repentina, la conclusiva, violenta e inattesa precipitazione verso una soluzione spesso di morte. Il progresso del secondo libro sul primo consiste, secondo Giuseppe De Robertis, in quell'«interiorizzamento delle primarie facoltà di Rea»⁶¹⁵. Piancastelli scrive invece che i due libri si possono considerare «appaiati, legati da un cordone ombelicale, uniti in una unica

⁶¹⁴ Vené Gianfranco, *La strada di Rea, Fenarete. Letture d'Italia*, Rabarzucca, Milano, febbraio 1960, pp. 53-55.

⁶¹⁵ De Robertis Giuseppe, *Gesù, fate luce, Tempo*, cit.

stagione letteraria»⁶¹⁶. Giuliano Manacorda, pur ritenendo anch'egli che questi due volumi di racconti di Rea formino un corpo sufficientemente omogeneo dal punto di vista tematico e stilistico, pensa che sia tuttavia possibile rinvenirvi le tappe di un itinerario, le fasi della conquista della consapevolezza letteraria; avvertendo, in *Gesù, fate luce!*, per l'appunto, la prima «tappa di un processo che tende a una sempre più spiccata normalizzazione, a una sempre più totale italianizzazione»; in quanto

[...] la concitazione linguistica tende a regolarsi, dal primo al secondo volume, anche nel senso della eliminazione di termini grevi o pornografici, che nei primissimi racconti stavano a testimoniare sia l'immediata assunzione, o quasi la registrazione, della storia del magma sociale, sia la necessità o l'ingenuità da parte dello scrittore di voler far colpo con mezzi abbastanza vistosamente esteriori. Anche questo in *Gesù, fate luce* scompare pressoché totalmente, non avendo più bisogno la pagina di Rea di appoggiarsi su effetti di questo genere, avendo già in sé, nella tensione del racconto e nella vivezza dello stile, gli elementi bastanti ad una completa resa letteraria.⁶¹⁷

Bisogna sottolineare tuttavia che il primo Rea, inventata la sua formula linguistica peculiare, sottomette l'ambiente di miseria al colore, accettando il mito dell'allegria partenopea che nasconde la vera essenza tragica della città; e così crea una serie di racconti vivi ed agitati fino al grottesco, nei quali il dramma e la miseria della catastrofe della guerra e del dopoguerra si stemperano tramite il fantastico, il comico, il sogno, la farsa; in un dialetto che, malgrado la propria radice nettamente artistica, resta qualche volta come fotografia di costume, e con un troppo rapido taglio di scena, che, invece di risolversi in decisione di segno, finisce per frastornare il lettore.

Il punto di minore resistenza era costituito dall'indifferenziazione ideologica di tutto il materiale, che sembrava sempre meno variegato e sconvolto e pluridimensionato di quanto, in realtà, era, a causa dell'abbandono aneddótico dello scrittore, del cedere

⁶¹⁶ Piancastelli Corrado, *Domenico Rea. Il Castoro*, cit., p. 42.

⁶¹⁷ Manacorda Giuliano, *Domenico Rea*, in AA. VV., *Letteratura italiana. I contemporanei*, cit., p. 1291.

continuo al piacere dell'invenzione, alla festa dei colori, fino a limitarsi, nei momenti minori, al gusto della battuta.⁶¹⁸

Nel racconto *I capricci della febbre* troviamo un esempio significativo di quel grottesco che trasfigura in spettacolo raccapricciante la miseria:

Affatto nuda, la pelle disossata di Cuccagna, pigmentata di pustole, sembrava un impasto molle. Ma quasi qualcuno vi soffiasse di sotto, venne su, gonfiandosi e ancor menando avanti e indietro la parte bassa e insoddisfatta, pernacciando sul muso dell'infermiera, attraversò il lazzaretto con buffo passo, seguita dalla clamante turba⁶¹⁹.

Mentre un esempio di tragicomica sceneggiata napoletana con protagonista la furia astuta e maschilista di Tuppino e la finzione spaventata di Matalena, si coglie nella scena seguente:

“Quanto sei brutto, mi sembri ’nu scolabrodo!”

“So’ brutto, eh! Da oggi in poi saremo pari.”

E la sfregiò, baciandola sulla bocca a fuoco; che lei se ne accorse dopo; che credeva fosse l’acqua delle foglie in mezzo a cui stavano che le scorreva sulla faccia.

Ma Matalena era fémmena onesta – d’un uomo solo tutta la vita – che inutilmente egli stesso cercava di corrompere nel godimento, dicendole:

“Ti piace così o lo vuoi più duro?”

Davanti a queste parole Matalena si zittiva, cercando d’assorbire con i pori i brividi che le sfuggivano sul corpo. E lui concludeva:

“Guai, se rispondevi sì.”⁶²⁰

Inoltre la povertà è qualche volta accentuata attraverso caricature, esasperata via la descrizione di una fame vista non come gusto, sfizio o voracità, ma come bisogno esistenziale, vitale e primordiale:

“Proprio io dovrei morire” mi disse, passandomi davanti, un uomo piccolino, con un corno cacciamalocchio sul petto; e brandendo una salsiccia mezza divorata, aggiunse:

“E se muoio, che fa? Muoio bene almeno! Mi pare di sentirli tutti i pezzenti padri e mamme miei: “Guardate, guardate: ma che è un barone costui? Vedete che intestini ripieni di salsicce che tiene! finalmente, uno! Benedetto Nostro Signore!”.

E staccati due salsiccioni dal fascio che portava a guisa di scuri sul di dietro:

⁶¹⁸ Barberi Squarotti Giorgio, *La nuova narrativa*, in ID:, *La narrativa italiana del dopoguerra*, Cappelli, Bologna, 1965, p. 169.

⁶¹⁹ Rea Domenico, *Spaccanapoli*, cit., p. 119.

⁶²⁰ Ivi, pp. 58-59.

“Uno a voi” disse “e un altro alla signorina” senza voler ascoltare ringraziamento di sorta.⁶²¹

Rea, dei primi due libri, pur essendo stato salutato come una voce originale, fresca, in grado di rinnovare una tradizione, non tralascia tuttavia gli avvertimenti cui tanti critici hanno richiamato l’attenzione del giovane talento: il carattere bozzettistico di alcuni racconti, la lingua solo in apparenza svelta e complessa, ma in realtà ricalcata su vecchi moduli e risolvendosi in puri giochi formali, la possibilità di precipitare nel vuoto del capriccio letterario e nel barocchismo. Sono avvertimenti che Rea stesso sente come validi dal momento che inizia realmente a rendersene conto nel *Ritratto di maggio*, del 1953, in cui supera per la prima volta il limite del bozzetto e del racconto breve. Il libro potrebbe anche essere considerato romanzo e tale, forse, voleva essere nell’intenzione dell’autore; ma in realtà, essendo privo di un organico intreccio, appare veramente la dilatazione di una sola idea primaria. In esso comincia comunque a delinarsi la nuova figura dello scrittore: l’attenzione non si rivolge più e soprattutto al gesto né al rumore, come in *Spaccanapoli*, ma si tende a dare, all’interno di una misura narrativa più ampia, un ritratto più completo e maggiormente approfondito dei personaggi.

Il rischio della capriola, dello sberleffo, del gesto buffonesco era evitato, o quanto meno contenuto, dalla aderenza ad una realtà triste non immaginata o liricamente ripensata, ma conosciuta attraverso una sua privata inchiesta che l’autore ci dice nell’Introduzione di aver condotto e che fa rientrare il libro contemporaneamente nel genere della narrativa e della saggistica con tutta la concretezza, la obbiettività sliricata che quest’ultimo genere comporta.⁶²²

La tematica, come abbiamo già visto, non cambia, i problemi esistenziali plebei e subalterni sono sempre presenti; ciò che muta è la focalità del linguaggio e la profondità dei campi. Il Rea dei libri precedenti s’è limitato a guardare, a riprendere esterni con colori smaglianti, qui passa agli interni, comincia a sottolineare ed a rispondere di parola, dando vita al dialogo con i fatti, e

⁶²¹ Ivi, pp. 95-96.

⁶²² Russo Luigi, *I Narratori. 1850-1957*, cit., p. 467.

chiarendone sia l'impronta realistica che il sottofondo sociologico. A tale volontà realistica doveva corrispondere una svolta linguistica: così questo persistente tentativo di discendere più profondamente nel mondo dei suoi plebei, s'associa ad un linguaggio nuovo, che «da barocco e dialettale tende a farsi sempre più spersonalizzato e lineare, quasi il dialetto si fosse rivelato un mezzo insufficiente ad esprimere la nuova prospettiva dello scrittore»⁶²³.

Secondo lo Sbragi⁶²⁴, l'iter narrativo del Rea scrittore consiste proprio nel crescente trascorrere da un espressionismo verso forme più composite e mature, che si servono peraltro di un linguaggio più corposo, anche se rimane ricalcato a mente sul dialetto napoletano. *Ritratto di maggio* è appunto la prima autentica fase nel processo di maturazione di Rea, «la garanzia sicura della singolare forza di uno scrittore che non si contenta. Di qui può nascere il libro maggiore di Rea; che più si castiga e più cresce»⁶²⁵; è il primo frutto della nuova maniera di uno scrittore che ha ormai lasciato il puro mondo espressionistico della favola per darsi tutto alla realtà e per metterci davanti le cose con sveltezza e con autenticità, sempre però evitando, come vedremo, d'invischiarsi nella polemica e di incepparsi tra i chiusi schemi delle infrastrutture ideologiche.

Il tentativo di penetrare con coscienza e ragione nel mondo interiore delle sue creature, comporta quindi il ricorso ad un tipo di linguaggio non più barocco ed eccessivamente dialettale, ma nuovo, più semplice, elementare e lineare, caratterizzato per lo più da un periodo spoglio, in cui sono scomparsi gli artifici stilistici quali similitudini, metafore e subordinate parentetiche che avevano invece caratterizzato il Rea spaccanapoletano che punta qui sulla nuda cronaca degli avvenimenti. Il libro non è affatto adornato dei fatti dell'immagine preesistente nell'anima dell'autore, anzi è aspro, pieno di crudeltà, violento; un libro che «non si vergogna d'esibire lo scheletro, sfrondato d'ogni retorica e d'ogni oleografia, alieno sia dal neorealismo didascalico sia dall'ideologia delle piccole virtù»⁶²⁶.

⁶²³ Prina Serena, *Invito alla lettura di Domenico Rea*, cit., p. 57.

⁶²⁴ Sbragi Lorenzo, *I Racconti di Rea, Nostro Tempo*, 1960.

⁶²⁵ Fortini Franco, *Un nuovo Rea, Comunità*, Milano, settembre 1953, p. 47.

⁶²⁶ Romeo Vincenzo, *Domenico Rea: lo stilista «plebeo»*, cit., p. 31.

All'uscita Caprioni se ne andava per suo conto con un passo che gli accompagnava i pensieri. Quel passo simile ai cavalli da soma, che battono sempre lo stesso tempo, anche sotto le frustate, nelle tempeste d'acqua e di vento e nei mari di fango; che i carrettieri ci calcolano l'ora e dicono: "Quanti chilometri sono fino a Lazzarino? ... Due ore per arrivarci [...]"

Poi aveva avuto via libera e s'era messa la strada tra le gambe, con la testa in alto e in basso, in basso e in alto, quasi avesse attaccato al collo un campano che doveva far sonare e dietro lo seguiva un branco.⁶²⁷

L'autore abbandona qui il bozzetto, il fraseggiare barocco, la scrittura «ai lampi di magnesio», caratteristiche delle prime due raccolte, per approdare ad un nuovo tipo di scrittura, più disteso e che indaga più approfonditamente le realtà affrontate. Nelle opere precedenti, cioè in *Spaccanapoli* e, in misura inferiore, in *Gesù, fate luce!*, Rea ha ostentato una scrittura ricca, fastosa e piena di metafore. Espressioni dialettali lottano contro espressioni ricercate, vocaboli di gusto letterario urtano termini popolareschi, sottolineando un contenuto tragicamente passionale. In *Ritratto di maggio*, «libro che conosce i propri limiti», ma che è, in quelli, «sodo e duro come un ulivo»⁶²⁸, Rea cambia registro, privandosi dei suoi «più impetuosi scatti verbali»⁶²⁹, e conducendo su una misura controllata e con un contenuto respiro la sua narrazione secca ed essenziale.

La scrittura di *Ritratto di maggio* non allude, bensì esprime in modo chiaro ed inequivocabile ciò che significa. Se per un verso cancella le emozioni, e frena le passioni, per l'altro si mostra sicura nel cogliere con precisione assoluta la psicologia di bambini e adulti. Risulta superfluo quindi cercare in questa scrittura doppi sensi ed allusioni. Aggettivi, sostantivi e verbi hanno cessato di complottare tra loro, e non innescano più le frasi. Le descrizioni, vena istintiva di Rea, non spariscono qui, ma sono introdotte in delle frasi semplici e senza scatti esplosivi:

[...] una giacchetta paonazza ricavata da un vecchio cappotto su cui il colletto era d'una altra stoffa, un grumo di sfilacci, dai quali egli tirava i fili più lunghi e fastidiosi. Sotto la giacchetta era nascosto un calzoncino che non andava più giù di una mutanda da

⁶²⁷ Rea Domenico, *Ritratto di maggio*, cit., p. 78.

⁶²⁸ Fortini Franco, *Un nuovo Rea, Comunità*, cit., p. 47.

⁶²⁹ Cfr. Gallo Niccolò, *L'ultima narrativa italiana, Società*, anno IX, Einaudi, Roma, 1953, pp. 399-410; poi in *Scritti letterari*, Il Polifilo, Milano, 1953, p. 69.

bagno, lasciando scoperte due gambe e due cosce ridotte all'osso. La denutrizione l'avviava al rachitismo. Sui piedi aveva due scarpe spiantate e alle caviglie due calzette sozze rivoltate, a guisa di ghette. Le scarpe erano legate ai piedi con lo spago. Questo corpo debole e lungo, nudo e osseo avrebbe dovuto cascare. Non aveva camicia e non ebbe maglietta neanche in gennaio. Il tronco era un cilindro con la cassetta delle ossa toraciche visibili. Ma in alto c'era una testa quasi quadrata cresciuta enormemente in proporzione al corpo [...]⁶³⁰

Inoltre Rea riesce a dipingere con poche parole diverse immagini tratte dal reale, senza eccessivi espressionistici:

[...] e la primavera si andava corrompendo ai primi calori estivi che, a mezzogiorno, già *serpeggiavano come vampe nell'aria*. [...] L'intero edificio si era trasformato in un arioso stabilimento di voci infantili.

Nel *Ritratto* siamo davanti ad un Rea che possiede comunque i propri strumenti creativi, ma che utilizza soprattutto, non per meravigliare di colpo il lettore, anzi per discendere di più al fondo dei suoi personaggi. Così i poveri bambini cercano di nascondersi alla furia del sadico maestro, confondendosi fra tutti gli altri compagni anche loro impauriti:

Ciascuno a suo modo cercava di *mimetizzarsi nella macchia* della paura generale.
(p. 75)

Rea riesce a selezionare i vocaboli adatti alla situazione e agli stati d'animo dei suoi piccoli personaggi: gli scolari, in attesa che il maestro ne chiami qualcuno, rimangono con il fiato sospeso; poi passato il timore dell'interrogazione, ripigliano coraggio.

“Venga Tebo” gridò infine il maestro. Ci fu un sollievo in tutti i petti e *alla sospensione seguì l'animazione*. (p. 75)

Poi dal maestro è stato chiamato Tebo, Rea ne delinea l'ansia, sospeso tra un'operazione matematica difficile sulla lavagna e l'ira del maestro crudele, pronta a scatenarsi:

Rialzò il braccio e raggiunse di nuovo i numeri, ma per ritoccarli *con la punta del gesso, per farseli più belli, quasi per addomesticarli. Li trasformò in certi diavoli con le code*.
(pp. 75-76)

⁶³⁰ Rea Domenico, *Ritratto di maggio*, cit., pp. 60-1.

Nonostante gli evidenti cambiamenti nella scrittura di Rea nel *Ritratto*, il libro non è gradito a tanti critici, che accusano lo scrittore ora di essere scivolato nell'opaco cronachismo, ora d'essersi inceppato nelle schematizzazioni ideologiche, ora di troppa impoeticità. Franco Riva, nel 1953, considera il libro un esperimento in cui Rea ha tentato di lasciare la frase doviziosa e il barocchismo mediato dei primi libri con l'intento di servire le cose di una loro storia e di un loro senso meno conteso dell'indubbia ricchezza della sua scrittura. È stato però un esperimento fallito, perché ha svelato molti limiti di Rea: *Ritratto di maggio* è rimasto una cronaca, non è riuscito a raggiungere un peso e una qualità, limitandosi soprattutto al carattere saggistico. Rea, pur sperando di presentare una smitizzazione del *Cuore* deamicisiano, non ha potuto scoprire né elaborare umanamente dei controtipi alla generosità, all'eroismo, al disinteresse, all'attivismo dell'insegnante del De Amicis, e non è andato oltre il saggio. L'inattualità del libro è abbondantemente testimoniata dal tono generale; dall'instabile procedere per memoria

onde gli avvenimenti si saltano e si riassumono, onde il lettore accetta la precocità di certi giudizi soltanto perché ha inteso che gli avvenimenti non esistono che nell'arbitrio del loro autore, pronto troppo a "ricordare". Un desiderio di realtà che diventa testimonianza di anti-realtà, cioè di autobiografismo, l'innocenza più maculata. E non basta scusare l'antistoria evidente dei suoi ragazzi (da scuola media almeno, e non di 1° elementare), adducendo che in prima elementare si trovano ragazzi di 10 anni e di estrema sensibilità.

Non c'è un momento solo che da questo monotono anno di scuola si levi un'immagine bella e valida nella sua ricchezza, una figura, una situazione, anche una frase. Le differenze annunciate, tra i ragazzi, tra le famiglie abbienti e non abbienti, tra il figlio dell'ufficiale e il figlio del cafone, sono differenze saggistiche e quindi narrativamente su luoghi comuni e quindi tutt'altro che differenze. Sono tipi e abitudini, non persone e cose.

Si sente infine che tutto rimane un mondo opaco, risalito per un'ora forse, a "galla della memoria" con l'occasionale scoperta di un ritratto scolastico. Sono poi i difetti di ieri peggiorati ... Ieri si diceva che Rea ricorreva ad artefici meccanici per chiudere il racconto e che comunque era la sua frase che s'imponeva e finiva il racconto; ora

lasciata la frase, è chiaro che il difetto narrativo vero e proprio, ha modo di incrudelirsi e purtroppo di imporsi.⁶³¹

Salinari⁶³², sempre nel 1953, ritiene che Rea, scrittore di racconti per eccellenza, non ha ancora il respiro sufficiente per reggere un romanzo, per cui la struttura del libro risulta debole, incerta e priva del necessario sviluppo. Ricorre così all'inutile ampliamento della narrazione, e perciò tanti notano che i primi due capitoli, dedicati al primo giorno di scuola, riassumono un po' tutto il romanzo e rimangono privi di svolgimento e che il capitolo finale (Trent'anni dopo) in cui si tratteggia la sorte di alcuni degli scolari di allora, non fa corpo col romanzo, ma rimane come un'appendice in fondo estrinseca.

Mario Stefanile attribuisce la debolezza del libro al fatto che Rea è uno scrittore che vive di urgentissime presenze e quindi i procedimenti di narrare dalla memoria non gli sono congeniali. Le poche pagine belle e fresche che si leggono nei primi capitoli: quest'ampia introduzione al piccolo mondo degli scolaretti con i tipi disegnati con un affetto non lontano da autentico interesse di narratore, restano le meglio riuscite; ma non bastano, purtroppo, a sostenere tutto il peso del volume. Poi quell'epilogo sforzato, a tesi, dove tutto è previsto e prevedibile, non accentua il disegno compositivo, bensì toglie alla vita e alla fantasia un loro inesauribile segreto, un loro vero incanto. In più Stefanile vede che la forza del suo linguaggio espressivo che non temeva i rischi del dialetto nella piena vigoria del neorealismo perché concretamente si riferiva a luoghi e a creature identificabili su un piano morale, oltre che artistico, in *Ritratto di maggio*, Rea ha scelto d'abbandonare, preferendo anzi scrivere sulla realtà sociale napoletana colta nel vivo fermento di un'attualità trasferita in una più alta simbologia. L'errore di Rea non consiste però nella scelta tematica delle disparità sociali, ma nel

rappresentarla in un modo arbitrario e impoetico, sottraendosi alla violenza del suo linguaggio proprio dove soltanto questa tonalità stridula, aguzza, convulsa avrebbe dato ragione effettiva ai suoi assunti tematici. Si sa che il conflitto sociale abbia radici oscure

⁶³¹ Riva Franco, "Ritratto di maggio di Rea" un anti-Cuore senza felicità, *L'Avvenire d'Italia*, 7 maggio 1953.

⁶³² Salinari Carlo, *L'ultimo libro di Domenico Rea. Ritratto di maggio*, *L'Unità*, cit., p. 3.

nell'infanzia e che certi complessi nascono dalle umiliazioni della promiscuità; ma qui ci vogliono anche le forze di un Faulkner a affrescare con tragica icasticità l'urto, i primi odi, i rancori, le ansie di rivincita di un'umanità colta nel primo sviluppo della sua cosciente disparità.⁶³³

Barberi Squarotti⁶³⁴, a sua volta, anche se riconosce a Rea la costruzione intenzionale del libro con un singolare distacco saggistico lontano dal pittoresco e dal colore dei racconti, critica il libro per la costruzione romanzesca quasi assente: la storia della scolaresca si strugge in una serie breve di bozzetti, ora risolvendosi in racconti felici, ora ostacolati da una polemica che resta in superficie, non tocca le ragioni profonde ma si risolve ancora in gesto e in grido.

A parte tutte queste critiche, e al di là degli esiti di poetica, è ipotizzabile che Rea, con *Ritratto di maggio*, abbia pensato di scoprire un po' i segreti di quell'etichetta di (meridionalista), di individuare meglio l'uomo che vi si nascondeva dietro; il quale magari si compiaceva di veder riconosciute le sue schiette origini, di sentirsi una cosa sola con quel suo popolo che finora ha fatto da coro ai suoi racconti, ma che abbia al tempo stesso sentito il bisogno di rompere gli schemi di un modello che rischiava di soffocarlo. La sua adesione etica e poetica al mondo dei miseri, a quel popolo destituito d'ogni soccorso e provvidenza umana talvolta si esaurisce in un bozzettismo animato e pittoresco che non tocca il fondo delle cose, e talaltra dà luogo ad impostazioni sociologiche ed a tesi più o meno scoperte.

Ritratto di maggio, infatti, è stato considerato da alcuni critici, come Russo e Piccioni, una vera e propria indagine sociologica in cui la denuncia sociale è dichiarata. Bisogna innanzitutto ammettere che in alcuni parti, il libro risulta proprio così; come nell'introduzione, in cui si legge che il libro è nato da un'indagine fatta dall'autore sulla scuola del Mezzogiorno, cioè una dichiarazione traditrice perché riduce al minimo il concetto di attualità dell'opera, limitandola in un semplice libro di pedagogia. Lo stesso Rea contribuisce a fare accrescere quest'idea.

⁶³³ Stefanile Mario, *L'anti-Cuore di Domenico Rea*, *Il Mattino*, 5 aprile 1953.

⁶³⁴ Barberi Squarotti Giorgio, *Domenico Rea: dalla mimesi alla coscienza*, *Nostro tempo*, n. 117-120, maggio-giugno 1962, p. 118.

Rea consapevole che il *Ritratto* non era un romanzo, bensì “un saggio di pedagogia”. E già rilancia la questione, chiedendo che al *Ritratto* venga ridato il primitivo titolo *I cinquantuno*. Su questo tasto Rea insisterà molto, invano. Non vorrebbe, inoltre, che il libro fosse presentato, come piacerebbe all’editore, come “romanzo”, perché tale non è (“fate come per il libro di racconti di Faulkner: *Scendi, Mosè* di Faulkner, e basta. Non intendo offrire il fianco alla critica con tanto d’occhi aperti e penna puntata per buttarli a terra” scrive il 2 febbraio 1953).⁶³⁵

E nel 1988, dichiara, con la revisione dell’opera, avvenuta in un’edizione per le scuole:

Devo dire che anche questo romanzo, come i libri che avevo scritto prima e che ho scritto dopo, è nato su sollecitazione degli editori. [...] Di fatto, *Ritratto di maggio*, che ora ripresento con il titolo più esatto di *Ritratti di scuola* e che mi sembra al tempo stesso interessante come documento d’epoca e in parte ancora attuale, resta come la mia più diretta e sincera rappresentazione della vita di quel tempo.⁶³⁶

Nell’impatto dei ragazzi con il loro maestro, si mostra scoperta la tesi sociologica, che Rea ha fin quella parte portato alle spalle del racconto, e che crea gli strumenti dell’interpretazione dei gesti e degli ambienti descritti. Inoltre il decimo capitolo, aggiunto ai primi nove del libro, risulta capitolo stonato, che vuol essere la conclusione di una tesi sociologica. Le ultime pagine del libro non dicono nulla di nuovo a ciò che la nostra immaginazione poteva liberamente aggiungere.

È stato osservato da Pomilio, che Domenico Rea possiede una peculiare abilità a disegnare con pochissimi tocchi un ambiente, un personaggio, una situazione e che «con la sua asciutta sveltezza» ci chiama a partecipare e ad indignarci senza mai sollecitarci e mettendoci invece «avanti le cose con una specie di brusca imparzialità, la quale scavalca schemi ed infrastrutture ideologiche e si risolve invece tutta in pura rappresentazione».⁶³⁷ Più evidente è invece il parere di Manacorda che ritiene che, malgrado la presenza di tanti cenni ideologici di Rea, la denuncia aperta è assente nel *Ritratto*.

⁶³⁵ Durante Francesco, *Cronologia*, in Rea Domenico, *Opere*, cit., p. CXII.

⁶³⁶ Intervista a cura di Forte Gioacchino, *Chi sono, da dove vengo, perché scrivo*, in Rea Domenico, *Ritratti di scuola*, cit., p. 19.

⁶³⁷ Pomilio Mario, *I Racconti di Rea, Realtà del Mezzogiorno*, cit., p. 234.

Rea stesso – se non in qualche rapido cenno in cui una punta di partecipazione polemica lacerava momentaneamente il tessuto narrativo per enunciarsi in esplicite affermazioni – accetta questa prospettiva, vi si cala dentro e ne segue le regole ottenendo in tal modo non solo un alto livello letterario ma anche un più toccante risultato etico-sociale. L'assenza di un'aperta denuncia, la rinuncia alla parenesi neorealista, il rifiuto di trasformare il racconto in un pamphlet che sarebbe stato sin troppo facile inzeppare di allusioni politiche ad ogni livello, assicurano alla pagina un'efficacia anche di ordine pratico che un più scoperto impegno non le avrebbe certamente conferito. Il fatto è che proprio con questi testi la narrativa della metà del secolo stava prendendo atto dell'esaurirsi di un suo momento o di una sua voga e, da una parte, lasciava cadere le più compromesse soluzioni ideologiche e stilistiche, introducendo dall'altra una nuova sensibilità letteraria, che tuttavia non intendeva ancora rompere i ponti col realismo, tendendo piuttosto a realizzarlo in più verace maniera.⁶³⁸

La varietà dei suoi sentimenti nei confronti delle ingiustizie sociali andava dall'orrore alla pietà, dallo spavento alla misericordia, e ovviamente dal pianto al riso, ma non conosceva il suono presuntuoso dell'indignazione politica e morale. Quel suono gli era vietato da un profondo senso di ritegno, da una forte repulsione per la propaganda di buoni sentimenti. Nel mondo infantile del *Ritratto* vi sono già tutte le passioni e gli istinti del mondo dei grandi, resi però ora grotteschi ora pietosi ed ora tragici dall'intervento degli adulti – i maestri, i genitori – che finiscono sempre, consapevolmente o no, per adattare e imprigionare i ragazzi alla realtà che essi hanno già costruito per loro. Ma l'indagine severa e spietata di questo mondo è sempre tenuta su un piano di equilibrio e di poesia dove la pietà non diventa mai polemica e la squallida realtà dei fatti, lungi dal risolversi in aperta accusa, oscilla tra la tragedia e il sorriso⁶³⁹. La verità e la poesia scaturiscono dalle cose, dall'impietosa nudità delle cose, senza un minimo accenno di retorica, di letteratura lacrimevole e mielosa. Vi sono pagine molto significative (la fuga del ragazzo da scuola dopo le bastonate del maestro, e la descrizione del suo ritorno in campagna, il professor Sberi, la visita dell'ispettore) per la concreta visione dei fatti, per un realismo che non ha nulla di programmatico e che aderisce con intima commozione agli oggetti.

⁶³⁸ Manacorda Giuliano, *Domenico Rea*, in *I contemporanei*, vol. V, Marzorati, Milano, 1974, p. 1293.

⁶³⁹ Cfr. Piromallo Agata, *I Racconti di Domenico Rea*, *Il Baretto*, cit., pp. 132-5.

Fin da quel giorno comincio a discendere nei banchi per offrire il suo aiuto a chi ne aveva maggior bisogno. Entrava proprio nel banco e non so dire che cosa si provasse: timore e piacere insieme; l'incredulità che fosse proprio la sua mano a guidare la nostra con una dolce pazienza paterna. Ci sorprendevo notare che le sue mani, il suo respiro, la sua camicia fossero simili a quelli dei nostri genitori che ci erano familiari e che non avevamo ragione di temere. [...]

Sfortunatamente per noi il maestro si limitò a pochi interventi, che dovettero costare parecchio alla sua natura impaziente, mettendo in mostra subito l'altra faccia: una irascibilità drammatica al punto di farci temere in seguito il suo avvicinarsi come quello possente di un orco.

Altri avevano detto alle madri come stava la faccenda [la visita dell'ispettore] e costoro erano state ferite nell'orgoglio e si erano chiamate di porta in porta per raccontarsi l'affronto subito dai figli; persuase che i loro figli fossero più che decentemente vestiti. E avevano ragione. Gli stracci dei ragazzi abbisognavano di una continua cura, ma, a forza di scucire e ricucire, avevano finito per amare quegli stracci, capolavori di rattoppature. [...]

Ce n'erano coi berretti nuovi del padre, con gli stivaletti tre volte più grandi della misura giusta, con le calze lunghe delle madri, con certe camicie gonfie come palloni, con certi fazzolettini colorati infilati nei taschini, con certe scarpe nuove comprate all'ultima ora, per placare i pianti del figlio e il dolore materno; con i capelli arruffati pressati in testa con strutto e olio alimentare, che ora scorreva lungo le facce al sole.

“Viva l'ispettore” ripetemmo. L'ispettore passò quindi nell'altro atrio e mentre lui attraversava il portico destro, dal sinistro spuntarono le truppe di bassa fanteria conciate come clowns da circo equestre.⁶⁴⁰

In questo Rea è caratterizzato; proprio per l'animo e lo stile che gli permettono di trarre, da un dramma così umile e anche buffo, una pagina che è un vertice della sua poesia creaturale. Salinari apprezza molto *Ritratto di maggio*, poiché in esso Rea ha saputo lottare contro tanti miti di tradizione moralistica.

[...] Rea ha saputo con coraggio rompere la tradizione di letteratura e di vuoto e falso moralismo che circondava l'infanzia e la scuola e ha saputo guardare spregiudicatamente la realtà. Ne è scaturita una situazione eminentemente poetica: i bambini sono anch'essi individui concreti e reali sui quali pesano le ingiustizie e le contraddizioni della società contemporanea. Le disuguaglianze di classe non si arrestano

⁶⁴⁰ Rea Domenico, *Ritratto di maggio*, cit., pp. 43, 102 e 104.

di fronte all'infanzia e non si fermano alla porta della scuola. Il figlio del ricco è diverso da quello del povero non solo perché è vestito bene, mangia pane e cioccolata ed è coccolato dai suoi genitori, ma perché – quasi sia una legge immutabile – egli ha un posto privilegiato anche in quella minuscola collettività che è la scuola.

[...] Ma Rea, oltre ad aver intuito una simile situazione poetica è uno dei pochissimi scrittori italiani contemporanei [...] che abbia il gusto di raccontare e faccia parlare le cose. Il suo modo di rappresentare anche se pecca di esteriorità [...] ha il pregio dell'immediatezza, schiva di sovrastrutture intellettualistiche. Rea quando si trova di fronte a un uomo o a un oggetto non si ferma ad analizzare le sue sensazioni, non cerca nemmeno di descrivere la psicologia astratta di quest'uomo [...] ⁶⁴¹

Piancastelli ⁶⁴² scrive che Rea è propenso a mettersi di continuo all'opposto del neorealismo, negandosi appunto all'impegno formale tanto vagheggiato dalla sinistra marxista come alternativa ad una tradizione narrativa che non ha mai saputo creare una rivoluzione letteraria che realizzasse nuovo impegno a favore delle masse proletarie. Al riguardo Guarini ⁶⁴³ conclude che

Vano sarebbe anche cercarvi, nei suoi libri, una bava di ideologia. In un tempo in cui per ogni giovane nostro scrittore sembrava obbligatorio sventolare la coccarda dell'impegno, o addirittura mostrarsi disposto a suonare il piffero, come scrisse una volta Vittorini, per una rivoluzione più o meno immaginaria, il giovane Rea ebbe l'ardire di presentarsi di botto sulle nostre scene letterarie con dei libri nati manifestamente da un rapporto con la realtà del suo tempo, e coi suoi aspetti umani e sociali più tragici e sconvolgenti, che ignorava del tutto la allora diffusa tentazione di leggerli col sussidio di qualche più o meno ottimistica chiave ideologica.

(...) fu la sua purezza di scrittore deciso a guardare il mondo che lo circondava con una mente assolutamente sgombra di pregiudizi, e insieme con un animo profondamente partecipe alle sue pene, a vietargli di lasciarsi infinocchiare dalle sirene dell'ideologia e a fargli fiutare nelle letture ideologiche del suo tempo il lezzo della menzogna (morale prima che letteraria).

Abbiamo già chiarito che in *Ritratto di maggio*, alla maturazione tematica e stilistica di Rea, corrispondeva pure una svolta linguistica che si presentava in vari

⁶⁴¹ Salinari Carlo, *L'ultimo libro di Domenico Rea. Ritratto di maggio*, *L'Unità*, cit.

⁶⁴² Piancastelli Corrado, *Domenico Rea. Il Castoro*, cit., p. 10.

⁶⁴³ Ruggero Guarini, *La sua musa creaturale*, in Rea Domenico, *Opere*, cit., p. XXV.

aspetti. Soprattutto notevole è la propensione a diminuire la presenza del dialetto, che ritorna in rari casi, in genere nei dialoghi, dove si possono trovare delle espressioni interamente riportate dal parlato. L'uso del dialetto è diventato cosciente, voluto e necessario, quando il contesto narrativo lo richiede. Caratteristico l'episodio in cui viene descritto per la prima volta Caprioni che, essendosi presentato a scuola con un falchetto e quindi richiamato dal maestro, risponde nella sola lingua che conosce, il dialetto:

“Perché lo porti? Lo sai che questa è un'arma? Te la sequestro”.

“È di mio padre” disse Caprioni. E in un dialetto profondo: “Quammo jammo a santanastasia io e mamme cuglimmo l'èvera che vendimmo a i carrettieri di passaggio. Patemo dice...”

“Basta” disse il maestro. Caprioni avrebbe voluto continuare ora. “Che fa tuo padre?”

“’o lutammaro” rispose Caprioni.⁶⁴⁴

Abbiamo citato prima che Rea cambia linguaggio, abbandonando il dialetto, quasi che questi non fosse più atto ad esprimere le nuove prospettive dello scrittore. Come se per parlare dei miseri, si dovrebbe usare un registro linguistico basso, e se invece crescono le prospettive ideologiche andrebbe adoperato un linguaggio aristocratico. Già Pasolini, in *Passione e ideologia*, ha scritto che «se prendessimo, per l'analisi, delle pagine esemplari di Bassani, Calvino, Rea, Fenoglio e qualche altro giovane, pensiamo che sarebbe difficile, secondo la metodologia della critica stilistica, o di quella marxistica di Lukàcs, [...] pervenire ad una sintesi della vita politico-sociale di cui quelle pagine sono concrezioni, sistemi infinitesimali che riproducono il sistema storico intero»⁶⁴⁵. Al riguardo del Nostro, Pasolini (che del resto è l'unico critico che ha messo in rilievo il poco uso che Rea fa del dialetto) ritiene che la passione per la realtà (che egli chiama l'interesse socialista), in Rea, tende a far discendere il narratore nei fatti, nel concreto sensibile della vita quotidiana, strada su cui lo scrittore dovrebbe imbattersi nel dialetto o comunque nella cultura inferiore: in cui però, sempre per Pasolini, Rea si arresta per risalirne, richiamato verso l'alto da un'aristocraticità

⁶⁴⁴ Ivi, p. 33.

⁶⁴⁵ Pasolini Pier Paolo, *La confusione degli stili*, in ID., *Passione e ideologia*, Garzanti, Milano, 1973, pp. 341-347.

sintattica forse non naturale ma comunque acquisita o ambita. In altri termini, il soffio della letterarietà, proveniente dall'alto, porterebbe ad una forma svelta e furbesca prosa d'arte. In termini di stile, la Napoli di Rea sarebbe anch'essa di natura letteraria: quella stessa Napoli che Rea nel saggio *Le due Napoli* respinge, nei modi del Di Giacomo, come quelli della Serao e dello stesso De Filippo.

A questo proposito Maria Corti afferma: «Va però tenuto presente che Rea a un certo punto dell'operazione d'attingere dal basso volutamente si ferma e risale, collegandosi a modelli culti dal passato, come intuì benissimo Pasolini», e, a commento di questa descrizione pasoliniana, tiene a sottolineare: «Direi che l'originalità di Rea sta in questa risalita, nel modo della risalita, perché in sé il congiungimento del livello basso con il letterario alto si configura passaggio obbligato per tutti i neorealisti. Rea in primo luogo fonde il parlato locale a lui contemporaneo col "parlato scritto" di illustri modelli partenopei come il Basile, l'Imbriani e, a detta dell'autore stesso, i Canovacci del teatro dell'arte di Pulcinella [...]. Cioè piano sincronico e diacronico convergono a livello sintattico-stilistico nella parlata campana o napoletana dei primi due libri di racconti di Rea»⁶⁴⁶. La novità dei primi libri di Rea, infatti, risiede soprattutto nella compresenza e alternanza di basso e di alto, di dialettale e di letterario, di volgare e di elegante.

Secondo l'ipotesi di Pasolini, Rea avrebbe dovuto scrivere in dialetto appunto per quella sua passione per il basso, ma, secondo Piancastelli⁶⁴⁷, si può restare nel basso usando qualsiasi lingua. Il linguaggio di Rea, specialmente in *Spaccanapoli*, ma anche in *Gesù, fate luce!* proviene direttamente dalle aree condizionanti vissute dal basso; e non si può affermare il contrario, cioè che esso proviene dall'alto, per la quasi nettezza della lingua solo a tratti intervallata da punti dialettali. Non è affatto necessario che uno scrittore si rinchioda nell'utilizzo della lingua bassa perché venga considerato uno scrittore ideologicamente socialista. Si tratta quindi di una prospettiva unilaterale, di un puro problema formale, da parte di Pasolini (*un'ottica limitata*, per Piancastelli): Rea resta dalla parte bassa,

⁶⁴⁶ Corti Maria, *Il viaggio testuale*, cit., p. 102.

⁶⁴⁷ Piancastelli Corrado, *Domenico Rea. Il Castoro*, cit., pp. 10-14.

all'interno di essa ed è in quest'interiorità che si costituisce la sua letterarietà, «non attraverso il formalismo costruttivo della lingua, ma per mezzo del costruttivismo semantico, il quale continuamente evoca fantasmi propri del basso, sia in senso storico che etico; per cui questa questione dialettale sembrerebbe per Pasolini un diaframma necessario per passare da una zona all'altra dell'ideologia, e gli scrittori, usando una lingua colta, si troverebbero, irrimediabilmente, dall'altra parte del basso, cioè in piena letteratura borghese».

Così, pur rimanendo all'interno della realtà del basso, Rea non ricorre neanche all'«annullarsi del tutto nel documento che è come il magnetofono su cui incidere nella loro assoluta fisicità»⁶⁴⁸ le voci dei suoi abitanti del basso: in un parlato dunque intero, non scelto nelle sue *punte* espressive. Egli discende nelle viscere della terra, ma non è risucchiato da quello che Pasolini chiama *il soffio della letterarietà*: perché si porta dentro la pena dell'essere, anche quando la sua pagina è più lieve ed incantata. La letterarietà, cioè, nasce dall'interiore spirito delle cose, dalla stessa realtà, abitata dall'animo e dalla passione dello scrittore. D'altra parte

Rea compie ancora un'operazione in più e diversa di quella prevista da Pasolini; cioè si tira fuori del basso, per portarci una conoscenza di cultura e civiltà della plebe e per fare ciò non denuncia, ma si serve di modelli strutturali per mezzo dei quali la lingua si stravolge, ingloba basso ed alto, tramutando l'inserito dialettale e stereotipo a fonema; il tutto con una tensione stilistica rabbiosa che eleva, per tale forza, la stessa descrizione del contenuto e lo trasforma in una espressività ora semantica ora asemantica, anche perché il dialetto viene usato prudentemente in funzione di divertissement e il rapporto con la lingua alta è dicotomico e non funzionale.

Piancastelli tiene però a specificare che Rea non accetta per sé stesso né eccessi né condizionamenti, e quindi, quando lo scrittore, parlando dal basso, favorisce la limitazione dialettale, egli sente «il bisogno di non chiudere totalmente il suo mondo in un alveo insuperabile, ma di farlo partecipare, anche se ancora passivamente, ad una coralità di cui si sente continuamente la presenza nell'iter narrativo. Non a caso, appena avverte l'inadeguatezza dello sforzo

⁶⁴⁸ Pasolini Pier Paolo, *La confusione degli stili*, in ID., *Passione e ideologia*, cit., p. 343.

linguistico, l'autore lascia il racconto per il saggio, o per il saggio a metà [...]»⁶⁴⁹. Ciò vuol dire che quando Rea sceglie la pura espressione dialettale, s'intende, per esigenza realistica, di non farsi imprigionare nella cavità di una lingua alta, lirica ed intimistica; e quando si sente incapace d'elaborare un linguaggio poetico, in cui alto e basso, realtà e fantasia, dialetto e lingua, non solo si alternano, ma coesistono, egli propende direttamente per il saggio a metà, come è successo in qualche misura in *Ritratto di maggio* (libro di pedagogia secondo le parole dello stesso Rea), o per il saggio come in *Le due Napoli* e *Breve storia del contrabbando*.

Rea, nel 1955, ricorre infatti al saggio per presentarci il manifesto della sua evoluzione ideologica e letteraria, linguistica e tecnica, con il celebre *Le due Napoli*. È non soltanto la più intelligente guida alla psicologia e al costume dei napoletani, ma anche lo scheletro saggistico delle nuove tendenze della narrativa di Rea. In un'intervista a Ruggero Guarini, per *Paese Sera* (5 maggio 1955), lo scrittore si sofferma su questo saggio, definendolo «il mio manifesto letterario, il testo della mia “poetica”. In esso ho tentato di stabilire alcuni concetti fermi a proposito della verità nell'arte in rapporto alla storia della mia regione. Rappresenta insomma uno sforzo di autochiarificazione critica»⁶⁵⁰. Il saggio è di uno stile e decisione quanto mai netti e fermi, d'una ricchezza creativa, e vi pare molto evidente il sentimento di responsabilità dell'artista al pari dello storico dall'occhio acuto. Il linguaggio rapido, scarno, consequenziale, sempre lucidissimo, secco, teso, ma comunque poetico contribuisce inoltre a farne un saggio caratterizzato ancora oggi di grande attualità, e tanto feconde e acute risultano le idee che vi sono incluse.

[...] consideriamolo, tuttavia, come una sua dichiarata “poetica”, una chiave per entrare nella particolare visione. Ci servirà a capire certi intimi moventi dei suoi personaggi; la loro provvisorietà sociale, la loro strenua pazienza, e il pudore e l'amore e il riso e il

⁶⁴⁹ Piancastelli Corrado, *Domenico Rea. Il Castoro*, cit., pp. 13-14.

⁶⁵⁰ Citazione che si può anche leggere in Durante Francesco, *Cronologia*, in Rea Domenico, *Opere*, cit., p. CXVIII

pianto, la gamma dei sentimenti insomma, in cui s'articola la complessa umanità di questa gente. Rea ne possiede il cuore, e se la guarda con ironia, e talora con un gusto di satira, è un'ironia non lontana dalla pietà, una pietà gelosa di rivelarsi.⁶⁵¹

Con questo scritto, Rea si inserisce nel filone della saggistica meridionalistica con pieno diritto e soprattutto forte di uno stile sempre accattivante, tanto che si possa confermare che, più che di un pezzo critico, si tratta di una narrativa saggistica. Qui matura anche la sua ambizione di uscire dal discorso narrativo come mimesi per affrontare il problema di una strutturazione culturale del narrare, di approfondire la questione non più di "cosa narrare" ma di "come narrare", e di scoprire le ragioni vere che determinano i comportamenti dei suoi personaggi. È qui che comincia ad incrinarsi il mondo compatto e felicemente risolto del Rea dei primi racconti, ed è qui che comincia l'insoddisfazione di uno scrittore che vorrebbe acquisire le ragioni ultime che stanno dietro l'inventiva ed i gesti dei personaggi da lui descritti.

Nella sua analisi degli scrittori napoletani che non hanno saputo rendere in letteratura la realtà di Napoli, Rea, come si è detto prima, compie delle osservazioni molto acute sul dialetto nel Di Giacomo, ritenendo che egli tema di creare un modo profondamente dialettale, volendo rimanere un signore che non vuole sporcarsi. Sembra che Rea abbia anticipato l'ipotesi pasoliniana sull'*aristocraticità sintattica*, che Rea stesso critica qui in uno dei maggiori esponenti della letteratura napoletana che tenta di sfuggire al dialetto poeticamente necessario.

Sociologicamente il testo è di una validità fuori discussione, ancora una volta lo scrittore non esprime nessun giudizio esplicito, la sua tecnica è simile a quella dei racconti; anche se rimane un documento molto spietato, una vera denuncia sociale. In quest'analisi impietosa della sua città, c'è anche una diversa partecipazione morale dello scrittore: egli mostra di prendere esplicita coscienza del suo classismo e meridionalismo e appare ormai preoccupato del ruolo di poeta sociale o civile, e il suo obiettivo tende ormai a spostarsi dal tema della plebe (cioè come singoli personaggi presi in esame) a quello della miseria (come

⁶⁵¹ Titti Rosa Giovanni, *Racconti di Rea, L'Osservatore Politico e Letterario*, Roma, 1955, p. 88.

cagione di tutti i mali), già presente nel *Ritratto di maggio*, nella contrapposizione fra i ragazzi di diversa estrazione sociale, e che qui si configura in quella fra le *due Napoli*. Questo spostamento tematico dalla plebe alla miseria è avvenuto in rapporto con la fine del chiassoso ed eroico periodo dell'interregno, dopo il quale, come egli dice, la plebe era ridiscesa nelle sue tane «sotto il peso d'una colonna d'ingiustizia piantata in mezzo al suo dissonante cuore». Questa nuova coscienza dell'ingiustizia è l'apertura intellettuale cui dovrà tendere la poetica di Rea per imboccare con più fermo rigore la via del realismo.

Superato ormai del tutto quell'*habitus* paradossale che era appunto un modo ancora grezzo e estremamente soggettivo di tradurre la propria indagine razionale sul filo di un discorso critico, qui le cose son dette con un linguaggio inequivocabile, e i risultati [...] sono di portata non indifferente, chi pensi la estrema povertà di pensiero nella quale naviga o naufraga la letteratura contemporanea. In primo luogo il coraggioso e netto distacco da qualunque aberrante soluzione di «colore», e un esplicito impegno a studiare la realtà nelle sue cause e nei suoi «perché» inesplorati; in secondo luogo, quanto si può doverosamente dedurre dalla serrata polemica contro ogni sorta d'indulgenza alle tenerezze idilliche, e dall'attenzione che vien posta a fenomeni letterari ideologicamente più interessanti (la Serao, Mastriani): e cioè che non esiste una letteratura «napoletana»; come Verga non è siciliano e Porta e Belli milanese e romano, ma soltanto una letteratura seria e impegnata – realistica – e un'altra spassosa o melensa: arcadica e falsificatrice.⁶⁵²

La via del realismo Rea sembra averla già ampiamente imboccata con il libro che include come appendice *Le due Napoli*, cioè *Quel che vide Cummeo*. In esso Rea, il cui ingegno si affidava prima a se stesso, alla propria felicità di suscitare belle immagini, si è domato, dando consistenza al mondo esterno e alla sua capacità di ritrarlo in figure definite e al suo modo di misurare meglio i rapporti fra realtà e racconto. Con il passare degli anni Rea è riuscito a depositare meglio, a depurare, a rendere più limpido e più sinceramente autentico il fondo della sua invenzione, sempre meglio disciplinando il suo impetuoso e spavaldo dono verbale, quel suo narrare gremito «d'immagini pronte ad accendersi in girandole del più specioso barocco, tramite un continuo approfondimento dei motivi della

⁶⁵² Lanza De Laurentiis Maria Teresa, *La realtà di Domenico Rea, Società*, cit., pp. 743-44.

sua ispirazione»⁶⁵³. Appare evidente un tentativo serio per uscire dal bozzetto, dai limiti determinati dall'abilità e dall'eccessiva sufficienza del narratore. Rea finora ha dovuto cercare di ristabilire un equilibrio, messo continuamente in pericolo da certe doti naturali, accettate con troppo entusiasmo: la maggiore responsabilità, un senso più umano delle cose gli hanno consentito di trovare nella realtà una dimensione che non sta soltanto nell'umore, nella derisione o nella polemica. Rea, da un libro all'altro, evidenzia un grande approfondimento dei temi, rendendoli sempre più chiari a se stesso e più efficaci pure nel lettore: oltre alla conquista di una misura formale, mancata nei suoi primi libri, si verifica quindi una progressiva conquista morale che vada oltre l'iniziale intuizione di un mondo mosso all'impulso della miseria e della fame; cioè sollecitato solo dai bisogni corporei, animaleschi.

Il primo Rea, dal lato morale, aveva l'intuizione di rappresentare la «brama di vivere, che ossessiona questa gente di fondo pagano e che la miseria comprime»⁶⁵⁴. Di qui la storia del contrabbando come grande rivincita, quasi rivoluzionaria, dei napoletani contro la miseria e come abbandono spensierato alla gioia di vivere. Di qui la rappresentazione diretta, quasi carnale, di alcuni bisogni elementari mai soddisfatti: la fame, innanzitutto, e poi i vestiti, le scarpe, la pulizia, le donne. Di qui anche l'amoralità dei suoi personaggi posti dall'incalzare dei loro bisogni fisiologici al di là del bene e del male. Dal lato formale, egli svolgeva un atteggiamento un po' esterno in cui l'ammirazione toglieva il posto alla pietà e allo sdegno, la rappresentazione mimica sostituiva l'analisi del personaggio, il vitalismo si sostituiva alla denuncia e alla ribellione.

A giovargli nell'approdare ad una più approfondita e più costantemente controllata misura, a stimolarlo a uno studio più attento e meditato, per cui si è venuto sensibilizzando alle sorti della comune umanità, è stato certamente il suo credo sociale così autentico da consentirgli comunque di conservarsi quel margine di disponibilità ad assecondare ogni richiamo umano, senza scivolare nelle

⁶⁵³ Bocelli Arnaldo, *Racconti di Rea, Il mondo*, 19 luglio 1955, p. 8.

⁶⁵⁴ Salinari Carlo, *La strada di Rea, Il contemporaneo*, 28 ottobre 1955.

ristrettezze di quella nuova ideologia sociale. Maria Teresa Cristofano⁶⁵⁵ ritiene che questo inquadarsi di Rea in una più consapevole “disponibilità” (compreso lo stile), nella maturazione della propria personalità creatrice, abbandonando l’irrompere impulsivo della sua vena narrativa, è correlabile al carattere della razionalità, della supremazia del pensiero, consistente nella necessità di trovare una logica rispondenza tra i paradigmi mentali e quelli della realtà concreta, e che contrassegna la fioritura della narrativa meridionale nel secondo dopoguerra.

Nei racconti di questo libro, *Quel che vide Cummeo*, sempre al centro ci sono i bassi, gli stracci, la sporcizia, la fame, la lotta della brama di vivere contro la miseria; però c’è una nuova coscienza evidente sia nei personaggi che nell’autore. Qui egli non allontana le sue creature dal bene e dal male, ma carica loro e il mondo che le circonda con la luce d’un giudizio morale che non le riduce più agli elementari bisogni del corpo ma in quella miseria si vedono sorgere e svilupparsi i grandi ed eterni sentimenti degli uomini (l’amore, la morte, il pudore, l’onore, la pietà, la vergogna, la solidarietà e la giustizia). L’autore si pone di fronte alla sua materia da un’angolazione diversa, che gli consente un maggior distacco critico ed assume esplicitamente la responsabilità del giudizio che non ha però nessun sapore di polemica o di rivendicazione classista, ma è soprattutto la proiezione appassionata e dolente di un mondo di ricordi che quanto più si allontana dalla memoria tanto più si configura con forza di verità; e, a questo proposito, puntuale è l’osservazione di Cecchi:

Generalmente parlando, la organizzazione dei fatti e la costruzione del racconto, non fu mai nel Rea molto accurata né robusta. La sua natura esuberante non aveva pazienza di dosare gli effetti e i contrasti; e si affidava quasi esclusivamente alla violenza e al colore delle immagini, anziché alla giustezza dei rapporti e delle proporzioni. Assai spesso si ebbero disastrose cadute, in suoi racconti e novelle di splendida promessa. Senza con questo voler formulare una regola, direi che oggi, nelle composizioni che meglio caratterizzano il libro, si osserva una specie di contrazione del racconto in ritratto. Invece d’un inseguirsi, a volte esasperato, d’avvenimenti, si ha, in un disegno più breve, e raccolto sopra se stesso, l’approfondita interpretazione d’una situazione o d’una figura. Ciò che si perde nella vivacità del movimento (che non era poi che l’abbagliante

⁶⁵⁵ Cristofano Maria Teresa, *La narrativa a Napoli, Nostro tempo*, 114-115, maggio-giugno 1962, p. 2.

ruotare d'una girandola), si guadagna nella verità dell'intonazione, nella profondità degli affetti. E in una quantità di casi, si guadagna al cento per uno.⁶⁵⁶

I temi trattati sono, come abbiamo prima sottolineato, gli stessi e cioè Napoli e la plebe, ma il raccontare di Rea è diventato meno divertente; e alla fiammata del gesto e della scenata si è sostituita la storia: la storia della lotta fra l'uomo e la miseria. «Quel descrivere i napoletani che un pochino facevano i napoletani, che là ancora sussisteva, qui è scomparso e la verità umana, ferme restando le componenti storiche geografiche di Napoli, anzi proprio insistendo su di esse, ha un carattere più profondo che trascende la comune definizione letteraria e cinematografica delle cose napoletane»⁶⁵⁷.

Per quanto concerne la scelta linguistica in *Quel che vide Cummeo*, Rea ormai propende in modo del tutto deciso per la lingua con esclusione del dialetto. La funzione del dialetto, salvo rarissimi casi di inserti in qualche battuta dialogata, è definitivamente ristretta a poco più che nota di colore che non indebolisce la correttezza di un lessico e di una sintassi ben costruiti. Manacorda⁶⁵⁸ vede che può risultare paradossale tale scelta linguistica di Rea che, proprio nei testi più efficaci e anche più impegnati sul suo mondo plebeo, opta per uno strumento espressivo che potrebbe sembrare allontanarlo. Confermando l'espressione di Luigi Russo⁶⁵⁹, che definisce la tendenza del modo di scrivere di Rea «sempre meno folcloristica, mimica e dialettale», e «sempre più realistica e nazionale», Manacorda presenta un'acuta spiegazione dei motivi che spingono l'autore a modificare il metodo di scrittura e soprattutto analizza la progressiva tendenza iniziata con *Gesù, fate luce!*, ad eliminare il dialetto nelle sue opere. Per primo egli ritiene che Rea dialettale sia uno scrittore istintivo irriflesso di un mondo che gli appartiene, che gli suscita simultaneamente godimenti e sofferenze interiori; quando però, prende lentamente coscienza della storicità di quel mondo si stempera, inevitabilmente, l'identità fra l'oggetto e il suo autore, che anche se è ancora

⁶⁵⁶ Cecchi Emilio, *Narratori giovani*, in ID., *Libri nuovi e usati*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1958, pp. 197-8.

⁶⁵⁷ Tempesti Fernando, *Domenico Rea, Paragone-Letteratura*, a. VI, n. 68, 1955, p. 81.

⁶⁵⁸ Manacorda Giuliano, *Domenico Rea*, in *I contemporanei*, cit., pp. 1294-5.

⁶⁵⁹ Russo Luigi, *I Narratori. 1850-1957*, cit., pp. 466-469.

calato in quel mezzo con la sua sensibilità, con la ragione, poi, comincia a venire fuori incominciando così a giudicare e a condannare.

All'operazione prevalentemente mimetica dei primi racconti ne è subentrata un'altra più complessa che, senza rinunciare alla rappresentazione, la arricchisce di sottintesi ideologici, di sensi morali per i quali il dialetto sarebbe mezzo insufficiente. Espressione di una felice immediatezza autobiografica non ancora del tutto rischiarata dai lumi della ragione, il dialetto era anche la lingua adatta a un bozzettismo non ancora letterariamente educato fino alla misura perfetta del racconto; l'italiano è l'arma con cui Rea compie questo doppio salto di qualità, è il momento del giudizio maturo e dell'arte piena che, grazie all'enorme riserva di freschezza inventiva e di autenticità di partecipazione, riesce a conservare anche in questa nuova forma i caratteri della vivacità e della sincerità.

Il secondo motivo che Manacorda prende in considerazione è, in rapporto con la crisi del neorealismo allora in larga diffusione, la preoccupazione del narratore di «rimanere tagliato fuori da una dimensione nazionale o europea» nel caso di persistere nell'uso del dialetto.

Ma il passaggio alla lingua non è soltanto il momento di una biografia, è anche un momento della storia, la crisi del neorealismo. Le due fasi coincidono nel tempo, e certo la storia maggiore ha agevolata quella individuale dello scrittore, che negli anni '50 poté avvertire con più chiarezza il pericolo della chiusura nel microcosmo provinciale, pericolo etico - civile come possibilità di rimanere tagliati fuori da una dimensione nazionale o europea, pericolo artistico dell'asfissia entro la modestia di un vernacolo più o meno brillante ma comunque destinato a non elevarsi al di là del *cliché* del piccolo fatto letterario locale. Erano i pericoli del manierismo neorealistico, chiassoso e superficiale, che Rea ripeteva nella sua esperienza e superava nell'assunzione di una maggiore responsabilità di cui la nuova scelta linguistica era insieme simbolo e strumento.

Oltre all'evoluzione linguistica, *Quel che vide Cummeo* presenta pure nuovi aspetti riguardo la struttura narrativa e mantiene anche alcuni aspetti dei primi libri: assistiamo da un lato alla persistenza dello scrittore nel tentativo di oltrepassare il limite del racconto breve e di accedere all'ambito di più ampio respiro del romanzo, dall'altro al ritorno al rapido ed icastico bozzettismo dei primi racconti. Complessivamente, l'opera risulta estremamente varia sia per quel che riguarda la misura dei racconti – alcuni lunghi altri più brevi – sia per quel che

concerne la prosa a volte crudelmente realistica, altre volte particolarmente lirica e poetica.

Il primo racconto del libro, *La signora scende a Pompei*, È un testo letterario, perfettamente misurato, dove l'evolversi sciolto dell'azione e dei sentimenti, così rapido, immediato ed incisivo, ostacola tanto le digressioni narrative quanto i giudizi morali.

Nonostante la penna di Rea, all'inizio del racconto, ceda al descrittivismo con la presentazione dettagliata del paesaggio, il racconto procede senza indugi al triste epilogo. Non c'è condanna o biasimo; c'è piuttosto una tendenza all'oggettivazione del narrare, sebbene Rea dentro di sé parteggi per la donna. Si nota una perfetta compattezza delle diverse strutture del racconto, ad iniziare proprio dall'autore che, pur abbandonando qui l'uso dell'io narrante, non ricorre mai alla descrizione per rivelare i sentimenti della vecchia popolana. L'emozione è interamente nel linguaggio. Egli si limita solo a tratteggiare la cornice del lungo pensiero della vecchia, che appare, nel testo, come un monologo esteriorizzato. Rea descrive il personaggio chiave solo tre volte. All'inizio, quando sull'autobus

Si vede salire una vecchia dall'aspetto plebeo. Dalle sue vesti nere lunghe, schizzate di semi di pomodori e coperte d'altre chiazze, si sparse, a ventate, un tanfo profondo.

Al centro del racconto, quando cerca (o finge di cercare) il denaro per il biglietto

Aspettate, rispose la vecchia con poca voce. E quasi che le sue vesti e sottovesti, tutte più nere e meno nere, fossero dei mobili, cacciava le mani nell'altra veste, nell'altra veste ancora, mormorando: Madonna, fa il miracolo! – Si frugò nel petto che la mano le discese fin sulla pancia e cominciò a togliersi le scarpe dicendo: Qua li nascondo sempre – e alla bambina, mangiandosela: Hai visto che passo per te! – e la bambina si sentiva mangiata.

E infine, alla chiusura del racconto, quando «il fattorino tirò lo sportello e guardò la vecchia di là dal vetro, con la faccia seminata di rughe, misera, spenta e istupidita»⁶⁶⁰.

La contrapposizione fra il tipo di vecchia, all'inizio del racconto, («Va a Salerno questo coso?») che sale sull'autobus con una coraggiosa parlantina e «con

⁶⁶⁰ Rea Domenico, *Quel che vide Cummeo*, cit., pp. 12, 19 e 20.

due occhi neri e vittoriosi» e ne discende «spenta e istupidita», battuta senza scampo sia dalla propria miseria ma, più profondamente ancora, dall'incomunicabilità sociale e dall'inefficienza alla solidarietà degli uomini (che la costringe a rannicchiarsi dentro sé stessa, «*Come una lumaca* che ha avuto sentore del pericolo e indecisa lascia fuori solo le estremità delle corna, lei lasciò furiosi capelli bianchi le cui cime tenere si muovevano. Si avvità meglio lo scialle intorno alle spalle e al collo, per confortarsi con qualcosa di veramente suo, che stava sempre con sé e che conosceva per prova»⁶⁶¹), è una delle altre note amare del racconto e raffigura uno degli aspetti della teoria sociologica e morale di Rea; «letterariamente questa contrapposizione, all'interno della struttura del racconto, si evidenzia attraverso una dicotomia in pura chiave espressiva, costruita linguisticamente senza introduzioni esterne, cioè è il tutto che si muove con una finalizzazione funzionale»⁶⁶². Così gli sdegni degli altri passeggeri aristocratici ed i giusti risentimenti Rea li rende con uno stile talora rapido, vivace, in sintonia con il gesto; talaltra lento, preciso, teso ad esaltare i dettagli; comunque sempre scorrevole, colorito dalla parlata semplice della vecchiaia.

Per questi aspetti ideologici e letterari, Mario Pomilio ritiene che *La signora scende a Pompei*, esprimendo un intenso dolore senza però l'incauta esplicita sollecitazione, «basterebbe da solo a segnare il dislivello tra il neorealismo di scuola e quello di Rea»⁶⁶³. Vi è chiara la forza della penna del Rea novelliere che, ferma e lucida, non cede, né compunge né commenta, senza diversioni d'alcun genere. Il racconto è stato perciò accolto positivamente dalla maggior parte della critica che considera l'opera un saldo punto di arrivo per l'autore, (Muscetta lo ritiene il più bel racconto dell'autore⁶⁶⁴), l'opera migliore di Rea, tutta risolta all'interno delle proprie strutture, senza nessuna imperfezione stilistica o caduta di tono. Bocelli osserva:

La signora scende a Pompei, in particolare, dove nel ritratto di una povera vecchia costretta per mancanza di soldi a scendere dall'autobus e ad affidare la nipotina al

⁶⁶¹ Ivi, pp. 12, 17-8.

⁶⁶² Piancastelli Corrado, *Domenico Rea. Il Castoro*, cit., pp. 79-80.

⁶⁶³ Pomilio Mario, *Cammino e destino di Domenico Rea, La Fiera Letteraria*, cit., p. 3.

⁶⁶⁴ Muscetta Carlo, *Un novelliere dell'Interregno. Domenico Rea*, in ID., *Letteratura militante*, cit., p. 277.

fattorino, tra l'indifferenza dei passeggeri, Rea giunge ad infondere, con estrema semplicità, quel suo senso della miseria e della solitudine, allargando un fatto di cronaca a coro. È tanto ricco di risonanze simboliche, quanto più alieno da ogni voluto simbolismo; tanto più evocatore dell'ambiente, dell'aria di Napoli, quanto più disposto a fare uso di dialettismi, o di colore locale. È infatti un racconto che indica il livello raggiunto, nel suo processo di scavo, dall'arte di Rea [...] Altro che scrittore di primo impulso! E questo è il Rea in cui crediamo: il Rea che sa condensare il suo barocchismo nella vibrazione di un'immagine, nella cadenza di una parola o di un periodo e, attraverso la viltà esuberante dei sensi, attingere il dominio dell'anima.⁶⁶⁵

In *Quel che vide Cummeo*, Rea si sposta, dopo la novella de *La signora scende a Pompei*, al racconto lungo, o addirittura al romanzo breve, come lo definisce Piancastelli. Rea vi porta lo stesso tema del *Ritratto* ma lo rivolge in altra direzione, vi isola uno dei ragazzi, Cummeo, e ne traccia il destino fino alla maggiore età. La scena inizia nell'aula scolastica, ma con la differenza che il racconto si costruisce in terza persona. Il racconto, anche se ha dei difetti, esprime la volontà di Rea di andare avanti sulla strada di una letteratura sempre più impegnata nella conoscenza e nel giudizio della realtà: sempre meno folcloristica, mimica e dialettale, sempre più realistica e nazionale. Vi è notevole un'istintiva rielaborazione strutturale di Rea, che ora agisce indirettamente sul materiale linguistico e formale, prima attraverso la psicologia di un ragazzo (Cummeo) e poi durante la sua crescita, fino all'episodio finale con la sorella. Una psicologia realistica niente affatto mitizzante, attraverso la quale sembra possibile che Rea abbia inteso esprimere anche se stesso sfruttando la tecnica di tracciare emozioni personali attraverso un transfert, cioè su un modello psicologico esterno.

L'uscita dalle mura scolastiche, cioè l'uscita dalla dimensione del *Ritratto*, impone a Rea l'adozione di una diversa tecnica narrativa. Ora il discorso si distende a tutto tondo, la vicenda si snoda in episodi e digressioni in un tempo reale che non è il paradigma immobile della scuola, l'uso della terza persona toglie quel che poteva eventualmente esserci di tenero o di risentito in *Ritratto di maggio*; contemporaneamente la localizzazione – ancora Nofi – si precisa in un

⁶⁶⁵ Bocelli Arnaldo, *Racconti di Rea, Il mondo*, cit., p. 8.

più puntuale riferimento alla crisi industriale dopo l'euforia della guerra e alla condanna dei lavori stagionali, e lo spaccato psicologico e sociale si addentra in meandri più torbidi e sfumati senza caratterizzazioni schematiche.

«La vicenda di Cummeo», scrive Barberi Squarotti, «è descritta da Rea con un compatto realismo tradizionale, su cui s'innestano con felici accentuazioni e accensioni ora cupe ora ironiche le acutezze descrittive che ricordano l'originale gusto mimetico e l'illusionismo barocco dei primi racconti, ma funzionalmente ora attuati al fine di rendere più grandiosa nelle sue luci e nelle sue ombre la rievocazione di un'esperienza di vita nell'inferno della miseria popolare, non più commedia, quindi, ma tragedia, col grottesco a far da contrappunto alla violenza, alla fame, alla desolazione. E sono questi, i segni migliori del carattere non provinciale che la narrativa di Rea si è conquistata di prova in prova: il Sud di *Quel che vide Cummeo*, come di *Una vampata di rossore*, non ha più nulla di folkloristico, i suoi elementi tipici sono rappresentati non più come dati di un universo a sé pittoresco e, in fondo, non serio, e neppure nel patetico di una protesta populistica con le sue mitologie romantiche – la civiltà contadina di Levi, ad esempio – ma nella loro autonoma tragicità sociale ed etica».⁶⁶⁶

Tuttavia la crescente attenzione di Rea nel vigilarsi e nel contenersi non riesce sempre ad impedire di cedere a vecchie e nuove lusinghe, con i rischi ed i pericoli che ne conseguono. A proposito la maggior parte della critica ritiene questo racconto, rispetto alle tappe percorse di maturazione che Rea, un passo falso, in quanto contraddice esplicitamente i principi della sua poetica. Per fortuna tale difetto è limitato alla parte finale, perché nel resto prevale una rappresentazione corale del motivo della miseria che ci dà pagine tra le più belle di Rea, condotte con un infallibile contrappunto di sentimento e umore, di realtà e fantasia; robuste, sanguigne, e pur ariose.

Il testo è stato diverse volte modificato in precedenti versioni pubblicate su alcuni periodici. La prima idea, la bozza del racconto fu affidata nel 1951 a *Il Tempo*, nel pezzo *Camicia nuova*. Su *Smeraldo*, di lì a pochi mesi apparve

⁶⁶⁶ Barberi Squarotti Giorgio, *La nuova narrativa*, in ID., *La narrativa italiana del dopoguerra*, cit., p. 169.

ampliato di tanto. Una nuova stesura fu pubblicata nel '53 per il *Lavoro Illustrato*; finalmente fu ancora riscritto e crebbe di proporzioni nel '54 in vista del volume ufficiale del 1955. Del tutto nuova risulta l'ultima parte (la conclusione della storia di Cummeo), che modifica tutto lo schema, il tono, il colore del racconto. Prima il Cummeo nasceva da un certo livello (il ragazzo che vive in povertà, ma che ha un padre che lavora) per poi scendere via via (la disoccupazione, il mito del vestito nuovo, e poi l'ozio forzato, i cenci, la fame, la miseria anche morale, il disfacimento insomma) e chiudersi, senza più un soffio di speranza, sulla soglia del caffè Oriente, come una muta denuncia. Nel volume, con l'aggiunta, si procede ad una sorta di risorgimento del personaggio: un giorno Cummeo viene accolto e sfamato nella palazzina dove la sorella si prostituisce e gli pare di rinascere alla vita. Ma a questo punto interviene l'autore: Cummeo, il cui carattere cambia a un tratto, dopo aver mangiato il pane della sorella prostituta, si ribella, la schiaffeggia, abbandona quella nicchia provvidenziale e se ne ritorna al cortile dove tutti lo accolgono con rispettosa cordialità. Il basso, che prima era un inferno, diventa un paradiso umano. Infine si assiste al rinascere della speranza (torna il lavoro in casa, torna l'amore della famiglia)⁶⁶⁷.

“Dormiamo ora, sono le due. Domani debbo alzarmi alle cinque. Mi ha chiamato Spanzano. È riuscito a mettere su un motore e una sega elettrica per le gabbiette coi soldi di tutti noi. Ha detto di portare anche Cummeo. Spanzano è un bravo cristiano.”⁶⁶⁸

Evidentemente la coerenza del racconto è stata tradita; il corso naturale delle cose è stato innaturalmente distorto. La chiusa finale del racconto, completamente diversa da quelle di molti altri che terminano di solito in modo brusco, lasciando al lettore l'immaginazione del tragico finale, suscita molte critiche negative per il carattere di aggiunta superflua e per il troppo evidente sforzo di Rea di voler a tutti i costi terminare lo scritto con un barlume di speranza. Questa conclusione «positiva, ottimistica, provvidenziale», in qualche modo «staccata dal corpo del racconto» ed «appiccicata dall'esterno perché non preparata da alcuna linea narrativa all'interno dell'opera, che in altri punti raggiunge vertici notevoli di

⁶⁶⁷ Cfr. Piccioni Leone, “*Quel che vide Cummeo*”, *Humanitas*, cit., pp. 742-3.

⁶⁶⁸ Rea Domenico, *Quel che vide Cummeo*, cit., p. 96.

tensione e drammaticità»⁶⁶⁹, rimane una conclusione che «denuncerà forse la volontà dell'artista, non avvalora l'artista»⁶⁷⁰. A tale proposito Vincenzo Romeo annota:

Questo finale posticcio, aggiunto così scopertamente, non risponde alle necessità interne del racconto; lo guasta, ne intacca, e di molto, il valore. Una conclusione a scopo dimostrativo quel è l'ultima, con sforzo s'attribuisce ad un narratore (amorale), sempre attento alle ragioni narrative come Rea. Staccatosi dalle vecchie abitudini, piuttosto che seguire il corso del racconto, qui Rea ha preferito deviarlo verso la dimostrazione di una tesi, l'enunciazione di un principio sociale. Quel che vide Cummeo, quindi s'è risolto in un fallimento, che non evita nemmeno la descrizione assai lucida della maturazione psicologica del protagonista.⁶⁷¹

Anche De Tommaso, malgrado consideri la descrizione delle varie azioni e riflessioni di Cummeo, che lo porteranno a colpire la sorella, un vero atto di maestria dell'autore, valuta negativamente il finale del racconto: «il suo difetto è un altro: quello di atteggiarsi un po' troppo a demiurgo in certe situazioni, di modificarle secondo come egli vorrebbe che il mondo andasse anziché lasciarle a specchio come il mondo effettivamente è. Ma ciò, a noi sembra, in obbedienza più a una naturale disposizione al bene che a un partito preso. Se non vi fosse quella chiusa [...] non ci fosse una chiusa del genere, così predisposta, voluta, ci sarebbe da salutare in questo Cummeo un piccolo capolavoro»⁶⁷².

Piccioni ritiene che in questo racconto, si notano il lato positivo della nuova presenza del Rea scrittore, consistente nello sforzo di liberarsi dalla forma del bozzetto e dall'estro furioso a lui connaturale, in una nuova adesione e presa di possesso della realtà dalla quale sono nati alcuni testi del tutto nuovi; ma anche il lato negativo, e cioè che quel cambiamento, non essendosi basato su intime reazioni, fosse frettoloso, si effettuasse per sollecitazioni esterne, per influenze subite; fosse, insomma, frutto di «idee correnti»:

⁶⁶⁹ Prina Serena, *Invito alla lettura di Domenico Rea*, cit., p. 59.

⁶⁷⁰ De Robertis Giuseppe, *Quel che vide Cummeo. Due degli otto racconti che costituiscono il nuovo libro di Domenico Rea appartengono alla più felice narrativa*, *Tempo*, 23 giugno 1955.

⁶⁷¹ Romeo Vincenzo, *Domenico Rea: lo stilista «plebeo»*, cit., p. 40.

⁶⁷² De Tommaso Piero, *Domenico Rea, Quel che vide Cummeo*, *Letteratura*, n. 17-18, 1955, pp. 218-222; poi in *Altri scrittori e critici contemporanei*, Editori Itinerari Lanciano, Roma, 1970.

Il discorso, infarcito di «idee correnti», era lo sforzo di voler far capire a sé ed agli altri che si doveva mutare, cambiare strada, lasciare il bozzetto, e cercare un più fermo *ubi consistam* fondamento, punto di riferimento esistenziale, punto di partenza sicuro per intraprendere un'azione: *cercare, trovare l'ubi consistam*, anche teorico (lui scrittore di sfrenato impeto, di lucida trascrizione della fantasia, che prima sacrificava con naturalmente all'«estro armonico» o «furioso»); e, forse sulla scorta di precise influenze, lo trovava nell'adesione alla realtà (ed aveva ragione), ma sentita come cosa ferma, con aderenza polemica, con l'elogio del «documento». Realismo documentario.⁶⁷³

Di questa deludente conclusione, Bocelli osserva il fallimento che intacca in qualche modo la riuscita delle pagine precedenti, anche in senso moralistico. «Allora quella pietà, che nei capitoli precedenti era tutta una cosa con l'oggettività del racconto, finisce con il giocare come elemento a sé, in sovrastrutture che non sono meno artificiose dei capricci e svolazzi barocchi d'un tempo; anzi sono esse stesse una forma di barocco: sentimentale, per così dire, più che immaginativo».⁶⁷⁴

Ruggero Guarini, infine, ritiene questa falsa conclusione «un sentore di ideologia», criticando proprio l'aggiunta di queste ultime pagine, che egli attribuisce alla retorica dell'*happy end*.

Invece tutt'altro che belle, perché piuttosto insincere e fittizie, sono le ultime pagine del racconto, dove mi sembra evidente che Rea volle pagare il suo obolo a quell'ottimismo obbligatorio che i guardiani dell'ideologia *in partibus litterorum* cercavano in quegli anni di inculcare nei giovani narratori in carriera, e che lo indusse ad appiccicare a quella amarissima e credibilissima storia un epilogo tutto onestà, redenzione, ribellione al vizio, schiaffoni alla sorella scellerata, pace in famiglia, pavoneggia menti da alfiere della virtù e dell'onore davanti al pubblico ammirato dei compaesani, e naturalmente tanta speranza. [...] Nessun'altra concessione a questa soave retorica dell'*happy end* proletario egli fece comunque negli altri sette racconti raccolti nel libro [...] E nessuna ne avrebbe fatta nemmeno nel grande romanzo che sarebbe uscito quattro anni dopo.⁶⁷⁵

⁶⁷³ Piccioni Leone, «*Quel che vide Cummeo*» di Rea, *Humanitas*, cit., pp. 742-3. Poi in *Tradizione letteraria e idee correnti*, Fabbri, Milano, 1956, p. 200.

⁶⁷⁴ Bocelli Arnaldo, *Racconti di Rea, Il mondo*, cit., p. 8.

⁶⁷⁵ Ruggero Guarini, *La sua musa creaturale*, in Rea Domenico, *Opere*, cit., pp. XXVI-XXVII.

Ad una sorte similmente *ideologizzante* deve concludersi anche un altro racconto, *Madre e figlia*. Un discreto racconto senza troppe pretese sul livello stilistico, ma ricco d'emozioni con quella psicologia adolescente d'una coppia d'innamorati, i cui rapporti s'interrompono temporaneamente per la partenza della ragazza. Si può considerare un ritorno al bozzettismo di *Spaccanapoli*, Cecchi⁶⁷⁶ lo ritiene «leale e tutto d'un pezzo, sobrio di parole, perfetto nel ritmo, e penetrato di straziante pietà»; mentre Titta Rosa osserva che Rea «per l'equilibrio e la misura delle parti, per il ritmo narrativo alacre ed essenziale, ha raggiunto un punto fra i più veri e belli della sua arte». Non si può negare, secondo Piancastelli⁶⁷⁷, in questo racconto, una buona dose di mitologia retorica anche se stemperata. Anche esso perviene tuttavia ad una conclusione di tipo edificante, che alla fine comunque leggermente scade. Rea alla fine del racconto, rimasti i due fidanzati insieme dopo la partenza della madre, opta per la parte più morale di sé stesso, dannandosi uno che sarebbe stato fra i suoi migliori racconti. Ma a parte ciò, va sottolineato che, rispetto alla conclusione di *Quel che vide Cummeo*, *Madre e figlia* smentisce l'apparenza di falsa ingenuità, di deliberato calcolo imputabile al primo.

Amore a Procida, storia di una popolana sfregiata e ora separata dal marito è un racconto brevissimo che già evidenzia i «segni di una stanchezza»⁶⁷⁸ dal momento che rende chiaro che, con la nuova prospettiva di rinnovamento, Rea comincia a perdere le matrici originarie di *Spaccanapoli*, la forza scoppiettante dei semantemi che, nel primo Rea, sembravano venir fuori come spinti da una ressa interiore. Ciotti⁶⁷⁹ riconosce invece a Rea il merito di aver raggiunto, con una rara incisività e con un dialogo di grande sobrietà espressiva, un'intensa umanità nella descrizione di questa popolana. In questo racconto, come anche in *Idillio*, c'è l'impressione di uno scrittore che rivede i suoi vecchi materiali dall'esterno, oggettivandosi in una posizione di spettatore disincantato, quasi ironico, ora, a contatto con l'esplosione sentimentale dei suoi personaggi, con il pittoresco dei

⁶⁷⁶ Cecchi Emilio, *Narratori giovani*, in ID., *Libri nuovi e usati*, cit., p. 98.

⁶⁷⁷ Piancastelli Corrado, *Domenico Rea. Il Castoro*, cit., p. 80.

⁶⁷⁸ Ivi, p. 81.

⁶⁷⁹ Ciotti Andrea, *I miti umani di Domenico Rea, Il Mulino*, cit., p. 166.

loro gesti, «perché in tutto coerente col vecchio mondo estroverso e colorito del primo Rea, ma profondamente diverso nel modo di rappresentazione, distaccato, abilmente giocato sul contrappunto della mimesi della parlata e dei sentimenti del suo personaggio e del commento ora pietoso ora ironico»⁶⁸⁰.

In *Idillio*, che si riallaccia con minore pienezza ai motivi de *L'interregno*, sullo sfondo dei bombardamenti, della vita nel rifugio, comica nella sua drammaticità, della paura, sentimento elementare che domina migliaia di persone soffocando gli altri sentimenti, le abitudini ed i bisogni, campeggiano, in quel finale (considerato da alcuni critici come il fulcro dell'episodio, poiché sostenuto da una musica trepida, toccante, che dà piena giustificazione del titolo), le figure dei due vecchi «tronchi d'uomini», che stavano di tutto il tronco e il capo di sopra della paura e andavano lasciati all'aria aperta, e il loro tranquillo discorrere dai balconi, come ai bei tempi d'estate, al chiaro di luna. In *Idillio*, oltre alla capacità del narrare, colpisce anche la retorica di fondo, ma in sostanza si tratta di un buon racconto con brani efficaci e di indubbia poesia. Piancastelli definisce l'opera «un buon racconto con brani efficaci e di indubbia poesia» (p. 81). La critica più favorevole è espressa comunque da Lanza De Laurentiis:

Mai la mano di Rea è stata più accorta e sicura nel rappresentare uomini e cose, con tanta severa pietà, senza mai indulgere al tragico o al comico o soltanto a quello scanzonato umore che qua e là incrinava la commozione dello *Interregno*. Ma davvero non si direbbe che Rea abbia perduto di mordente: al contrario, il suo acume ironico che nei racconti di *Spaccanapoli* e di *Gesù, fate luce!* pungeva le estrosità delle invenzioni quando più la realtà era paradossalmente distorta, qui diventa infallibile nel colpire certe particolari situazioni.⁶⁸¹

I pesci del padrone è appena un abbozzo, un'idea di romanzo incompiuto. Si tratta di appena poche pagine, dove s'inizia la storia di un uomo, Don Gerardo, scolpito in tutto tondo, ma ecco che mentre Rea comincia a dar corpo e corposità veramente esemplare alla storia, improvvisamente il racconto finisce. Piancastelli (p. 82) scrive che in questo brevissimo abbozzo c'erano tutte le premesse per un

⁶⁸⁰ Barberi Squarotti Giorgio, *Domenico Rea: dalla mimesi alla coscienza, Nostro tempo*, cit., p. 118.

⁶⁸¹ Lanza De Laurentiis Maria Teresa, *La realtà di Domenico Rea, Società*, cit., pp. 746-47.

romanzo, che sarebbe stato possibile penetrare a fondo quel tipo di borghesia contadina sorta dalla terra; sembra che la penna sia sfuggita di mano allo scrittore. Rimane invece un ritratto, d'intonazione satirica, ma che però piega alla caricatura. Lanza De Laurentiis lo considera perfino un «pezzo più descrittivo che narrativo, condotto sul filo troppo scoperto di quell'ironico *refrain*, “chi dorme non piglia pesci”, ma un racconto in cui l'autore del *Ritratto di maggio* fa i conti con la società che lo circonda con vigorosa e pungente intransigenza»⁶⁸², dal momento che quel don Gerardo incarna il prototipo del padrone meridionale, ignorante e bigotto, egoista e scrupoloso delle apparenze. È in questa scelta di un personaggio borghese che consiste, dal punto di vista di Bocelli, la difettosità del *racconto*, ove sembra essersi irrigidito in schema un disegno avviato con una vivace mano, poiché «la figura di tale borghese padrone rimane tutta esterna, di maniera ancora più che polemica»⁶⁸³.

La spedizione è un racconto limpido e nuovo nella concezione di Rea, sommerso e compattamente lirico, soprattutto se si considera che il tema dell'emigrazione rischiava, appunto per l'argomento affrontato, facili eccessi sia ideologico-sentimentali che stilistici; l'autore è riuscito ad imbrigliare l'intensa materia con una sobrietà estrema e lucida, adoperando anche il flash-back della memoria con un innesto sapiente, senza nulla concedere alla retorica o alla decadenza dei ricordi e della speranze dei suoi personaggi. E il tono è diverso, la stessa prosa, il periodo. Non ci sono più sorprese: scatti improvvisi, contrasti. Tutto è fuso eppure molto vario: a ripensarlo, alla fine, ancora più ricco di sorprese, di scatti, di contrasti, di tante altre prove di Rea apparentemente più colorite. Un modo figurativo a tipo di basso rilievo, una chiusa conclusione melanconica (quel tipo di malinconia meridionale che si esalta, e più s'incupisce nel colloquio diretto con la morte, durato tanto a lungo negli anni della vita), figure tratteggiate con brevità, ma con persistente efficacia. *La spedizione* possiede cioè quel tono malinconico, di contenuto dolore, che se da una parte è

⁶⁸² Ivi, p. 745.

⁶⁸³ Bocelli Arnaldo, *Racconti di Rea, Il mondo*, cit., p. 8.

tipico dell'elegia, dall'altra opposta trova fugaci corrispondenze nel suo novelliere, che vi rievoca alcune faccende familiari.

Tutto si srotola al tempo passato di modo che il gorgo degli eventi inghiotte la libertà creativa in senso realistico. Lo scrittore ha trasformato un fatto d'ordinaria amministrazione nell'Italia degli anni Venti in un racconto di pregevole fattura, poiché alieno dal sentimentalismo, depurato da note patetiche, e con un taglio di spazi e di tempi acutamente calibrato. Non una sbavatura, un mutamento di tono, un segno che slabbri il tessuto narrativo, prodigio di compattezza e di nitore stilistico.⁶⁸⁴

Secondo De Tommaso⁶⁸⁵, la materia, e più ancora il modo di atteggiarla sentimentalmente, riporta piuttosto nell'atmosfera di certi racconti di fine Ottocento. Sembra che lo scrittore miri a diffondere sulla narrazione una patina di antico. Così Piccioni valuta la bellezza di questo scritto:

Il racconto che più mi piace si intitola *La spedizione*. Di rado Rea ha trattato di persone e di fatti, di vicende familiari e di morti, di forza d'animo e di rassegnazione, con un tocco così leggero, una cautela sentimentale così ricca, una partecipazione distaccata eppure così intensa da risultare la più dolente, la più triste. Tutto si svolge in silenzio: le quiete donne, i marinai, paesi lontani che si profilano, la febbre gialla nei porti cinesi, gli emigranti, il Rio delle Amazzoni, e il lavoro paziente, la fede cieca, l'amore che lega e distrugge anni e lontananze immense. E tutto ha contorni precisi, è vario, è ricco: c'è Napoli, ci sono personaggi veri, c'è una ricchezza sentimentale, tutta contenuta e rattenuta, in cui è rado imbattersi.⁶⁸⁶

Gli oggetti d'oro è un racconto d'intreccio di alta tessitura con il gusto dell'avventura in evidenza, e di sapiente conclusione. Ma l'approfondimento psicologico si ferma alla superficie, la contrapposizione d'un certo modo di vivere urbano a quello campestre sa di meccanicità: come al solito l'inizio è vivo con quella figura di nobile decaduto, ma tutto chiuso in una sua dignità provinciale, che viene a Napoli dalla nativa Calabria, a vendere un po' d'oro; e vivo anche il finale, evocante il suo viaggio di ritorno; ma fra questi due poli, tutte le scene del pranzo in casa dell'amico, delle vicende alla casa da gioco, ecc., sono rese con

⁶⁸⁴ Romeo Vincenzo, *Domenico Rea: lo stilista «plebeo»*, cit., pp. 40-41.

⁶⁸⁵ De Tommaso Piero, *Domenico Rea, Quel che vide Cummeo*, *Letteratura*, cit., p. 222.

⁶⁸⁶ Piccioni Leone, *«Quel che vide Cummeo»*, *Humanitas*, cit., p. 744.

mezzi facili e risaputi, con la mimica ad effetto della commedia dialettale; e non hanno nessun intimo rapporto di necessità poetica con quelli. Qui ha preso il sopravvento, in Rea, il gusto sensuale dell'avventura, dell'imbroglio scenico, di quel "raccontare recitando", che è certamente una delle sue caratteristiche, ma che quando, come in questo caso, diviene fine a se stesso, ha sempre per risultato di portarlo fuori strada. Nei riguardi di questo racconto favorevole è però la maggior parte della critica. Critica spassionatamente positiva è, per esempio, quella di Forti:

A noi pare che Rea sia andato molto più avanti in questa sua via più matura con l'altro pezzo forte del libro, *Gli oggetti d'oro*, che non esiteremo a indicare fin da ora come il capo d'opera di Rea, e probabilmente uno dei racconti meglio compiuti fra quelli degli scrittori della sua generazione. Fin dalle prime battute vi si inventa un tono che condurrà fino in fondo nell'invenzione- [...] delle persone nei luoghi. È un continuo crescendo di tono e di ritmo narrativo, un seguito di fatti denso come sempre nei racconti di Rea, divenuti un fitto tessuto connettivo. L'ospitalità ostentata di Ciccini, il suo desiderio di sbalordire l'altro che invece va avanti certo e silenzioso senza sorprese; e infine la serata mondana con il giuoco e la vincita immensa di Zamprollo, danno un'immagine ferma del reale, una storia che punta al cuore delle cose, a porle tutte in luce per puro effetto di ritmo e di stile.⁶⁸⁷

Il Cecchi⁶⁸⁸, invece, ritiene mal riuscite queste pagine, dal momento che Rea, «che si muove con tanta appassionata partecipazione e bravura fra la gente di Napoli, non s'ancora dipingere i grassi borghesi e i signori». Anche Pomilio correla fra questa scelta tematica fallita e le conseguenze artistiche e linguistiche del racconto; vedendo che esso

[...] svela i limiti di Rea e insegna che cosa egli dovrebbe evitare di fare. Perfettamente a suo agio, infatti, finché non taglia il cordone ombelicale che lo unisce alla umanità popolare o plebea, Rea non lo è altrettanto allorché spinge il suo occhio altrove. [...] Freschezza, inventiva e moralità come indignazione, gli sono accessibili stando con anziché stando contro; allo stesso modo che la condanna dell'etica borghese gli è possibile senza fregature solo finché egli rispetta la sua nativa popolanità che è poi la sua incomparabile forza. [...] nei racconti più congeniali al suo mondo, Rea, infatti, è

⁶⁸⁷ Forti Franco, *Sull'ultimo Rea, Inventario*, Istituto Editoriale Italiano, Torino, 1955, pp. 224-226.

⁶⁸⁸ Cecchi Emilio, *Libri nuovi e usati*, cit., pp. 198-9.

talmente calato nella sua dimensione narrativa, da spersonalizzarsi totalmente e in siffatto modo agisce all'interno linguistico senza forzature esterne; fuori da questo procedere, Rea perde parte della credibilità, ma, quel che è peggio, è costretto ad intervenire continuamente sulla struttura. In più, almeno è quanto si ricava da *Gli oggetti d'oro*, viene ad elidersi anche una qualsiasi morale e si rischia il contesto neorealistico – pur tanto estraneo a lui – perché lo scontro fra due situazioni, il farmacista di paese Zamprollo e l'avvocato di città Ciccini, è completamente esternato, giocato sul confronto diretto, su distanze temporalmente e spazialmente brevissime, risolvendosi così il racconto in una concitazione dei sentimenti senza la mediazione della poesia, neppure come operazione linguistica⁶⁸⁹.

Considerando ora sommariamente tutto il libro di *Quel che vide Cummeo*, possiamo dire che Rea vi è riuscito a raggiungere certi livelli di maturazione, che però non ha del tutto approfonditi. Confrontandolo però con i precedenti *Spaccanapoli* e *Gesù, fate luce!*, possiamo dire che il *Cummeo* non ha portato fortuna al suo autore. Lì c'era la sua «colorita stagione», vi si delineava già la figura di uno scrittore in possesso di un suo mondo e di modi particolarmente suoi nel rappresentarlo, nel renderlo in poesia. Si distingueva per una nervosità e per una nettezza di scrittura tutta propria, dove si sentiva la difficile lezione dei buoni classici. Il taglio del racconto gli riusciva solitamente bene; è un taglio esatto e chiaro, il personaggio o la figura si muoveva nel suo spazio nitidamente, senza eccessi psicologici o descrittivi.

In *Cummeo*, Rea, dal nostro punto di vista, perde tanto della sua originalità letteraria, giacché favorisce allontanarsi dalla propria natura esplosiva di scrittore. Sul livello stilistico, per esempio, ha fatto un doppio movimento: quello del periodo lungo, costruito che ciruisce il suo soggetto, e quello della frase concitata e dura, ad aggettivi rilevati, quasi la rappresentazione schematica del suo vecchio *lampo di magnesio*, pronunciata distintamente in prima persona. Rea non arriva però a fondere né ad integrare questi due ritmi. (Torna di nuovo il discorso delle «idee correnti»). Nel *Cummeo*, si verifica a un tratto un preoccupante e quasi totale spegnimento di colori, un ingrignamento; un improvviso stacco di ogni vena d'ottimismo o d'ironia, di ogni possibilità di passaggio da un tono all'altro, che

⁶⁸⁹ Pomilio Mario, *Cammino e destino di Domenico Rea, La Fiera Letteraria*, cit., p. 3.

era tipico del primo Rea. In più si sente un atteggiamento polemico che non sarebbe stato sospettabile nelle prime prove, per una sua tendenza alla considerazione obbiettiva di fatti, di persone e di cose, senza nessuna propensione all'illustrazione dell'ideologia personale o collettiva. Vi appare pure evidente che la fantasia dello scrittore s'è andata esaurendo, l'ispirazione gli s'è inaridita e il tentativo rischioso d'entrare in un diverso ambito sociale ha avuto cattivo esito.

Al suo esordio gli hanno rimproverato un po' tutti, Cecchi per primo, un certo sforzo nello stile e nel cercare la soluzione che stupisce- ma che riduce i personaggi a marionette; lo lodano invece quando abbassa la temperatura linguistica imbastendo strutture narrative più solide.⁶⁹⁰

Del resto, per quell'aspetto di evidente eterogeneità, l'opera suscita qualche perplessità nei critici, sebbene venga riconosciuta come un tentativo di cambiamento da parte dello scrittore che sembra voler abbandonare il racconto per il romanzo. Un racconto d'assoluto rilievo e senza smagliature come *La signora scende a Pompei*, ad esempio, s'accorda male con la mediocrità de *I pesci del padrone*, dalla struttura inadeguata, bisognosa di sviluppi ulteriori. Con tutti questi dubbi sul suo destino letterario, Rea poteva scegliere fra prendere la via del manierismo, cioè della ripetizione di temi e di situazioni già sfruttati, e imboccare la strada, originale e pericolosa per un novelliere d'istinto, del romanzo. Ma sempre pronto a correre l'avventura, ad esperimentarsi di continuo, lo scrittore opta felicemente per la seconda alternativa, creando *Una vampata di rossore*, «una delle poche fondamentali rivelazioni, destinate a stabilirsi come esemplari, della società e della vita del Sud»⁶⁹¹.

La parabola dell'evoluzione artistica di Rea giunge al culmine con questo romanzo. Con *Una vampata di rossore*, Rea compie l'ultimo dei tanti passi verso la più articolata forma narrativa, e cioè il romanzo: l'opera, attesa fin dal 1947 dall'editore Mondadori, esce finalmente nel 1959: «Il pubblico ormai da Lei

⁶⁹⁰ Scarpa Domenico, *Le 99 disgrazie di Pulcinella, ossia Domenico Rea nel canone del Novecento*, in AA. VV., *La tradizione del "cunto" da G. B. Basile a Domenico Rea*, cit., p. 348.

⁶⁹¹ Manacorda Giuliano, *Domenico Rea*, in AA. VV., *Novecento*, cit., p. 7296.

aspetta una soluzione letteraria più ampia e omogenea quale può solo rappresentare un romanzo; e sarebbe un errore voler persistere a dargli una serie di volumi di racconti che alla fine potrebbero distrarlo e renderlo meno amico», gli scrive, il 13 luglio 1949, Arnoldo Mondadori⁶⁹². Si è già visto che, in alcuni racconti di ampio respiro, come *Quel che vide Cummeo* e *Gli oggetti d'oro*, lo scrittore affronta uno scavo psicologico ed un andamento narrativo piuttosto approfonditi; e che in *Ritratto di maggio*, composto per lo più in forma di diario o di appunti, usa un nuovo tipo di scrittura. Sono stati questi i segni che Rea era ormai prossimo alla sua prova più matura e meditata, al suo vero romanzo lungo. «Nel lungo e alquanto farraginoso itinerario delle pubblicazioni reane *Una vampata di rossore* occupa una posizione chiave, configurandosi insieme come punto di arrivo e come lapide di un'intera stagione creativa»⁶⁹³.

Quei dodici anni di esperienze letterarie videro un processo d'approfondimento che doveva darci, infine, dopo il Rea dei racconti, il nuovo Rea, sorprendentemente maturo di una sua dolente umanità, del romanzo. C'era lì come un ripercorrere della propria esperienza letteraria che avrebbe dovuto dire molte cose al riguardo dell'autentica vena d'uno scrittore collocato, impropriamente e frettolosamente, nella schiera dei neorealisti, c'era l'indicazione di certi testi che nulla aveva a che fare con la moda americaneggiante degli anni del dopoguerra e che rivelavano piuttosto la solidità d'una cultura impiantata anzitutto sulla tradizione. Perché Rea, senza alcun dubbio, nasceva dalla tradizione.

Attraversando quelle varie tappe di esperienze letterarie, Rea, dal racconto breve, dal bozzetto, dall'abbozzo perfino, al racconto lungo, al saggio, al saggio a metà, doveva, prima o poi, giungere al romanzo, dominando più largamente i propri strumenti creativi, e più profondamente i propri personaggi, sottraendoli, appunto, al gioco minuto e scattante, caratterizzato di una teatralità sì incantevole, ma frammentaria ed instabile, con il quale gli erano nati nei primi libri. E vi è

⁶⁹² Cfr. Durante Francesco, *Cronologia*, in Rea Domenico, *Opere*, cit., p. CIII.

⁶⁹³ Butcher John, *Le carte di Mimì. Studi sulla narrativa e sul teatro di Domenico Rea*, cit., p. 135.

giunto con un libro misurato, umano, con vaghi accenni autobiografici, una buona ricostruzione d'ambiente, un'analisi psicologica rapida e viva.

Il primo romanzo reano attraversa anch'esso un processo di sviluppo embrionale, poiché Rea, negli anni precedenti, sottoposto a varie stesure iniziali, ne pubblica su diverse riviste, alcuni parti in forma di brevi articoli giornalistici, prima che si senta propizio alla versione finale del 1959. Rea, scrittore molto scrupoloso, non si accontentava di una sola prova, prima di mandare lo scritto in tipografia; come nota esattamente Michele Prisco: «Ogni pagina a stampa di Domenico Rea, che sembrava scritta d'istinto, nasceva al contrario da strenui, innumerevoli, tormentati rifacimenti: pochi laboratori di scrittore, e di scrittura, sono stati così tribolati come il suo»⁶⁹⁴.

Il primo di questi iniziali avantesti⁶⁹⁵ della *Vampata*, avviene con *Le zitelle del Sud*, edito sul *Rinnovamento d'Italia* il 23 giugno 1952, in cui Rea, fin dall'inizio dell'articolo, parla delle ragazze dell'Italia meridionale che, possedendo la dote, vivono tranquille ché lo sposo, attratto anche da quella dote, prima o poi verrà: «Le nozze tra dotate e dotati», nota Rea, «sovente avvengono attraverso l'intervento di un "sensale" o di una "ruffiana di mestiere"». È qui che ci viene subito in mente il matrimonio tra Assuero e Rita, nel quale per l'appunto un certo Cappadocia, rappresentante napoletano, procura una giovane sposa per l'amico vedovo, che lo aiuti a mantenere la clientela dell'ex moglie-ostetrica. È ben diversa la situazione delle ragazze non dotate, anche se sono di una bellezza straordinaria. Tra le donne sprovviste di dote spiccano le «ragazze spinte», le quali riescono a salvarsi con il matrimonio, seducendo l'uomo con la loro audacia. Altre guarderanno queste «ragazze-spinte» e, intimidite da certi esiti, si chiuderanno in una muta e dolorosa attesa. Alla fine la donna matura che non riesce a maritarsi «o si vestirà per sempre di nero, da monaca di casa, o continuerà a indossare tutta la vita l'ultimo vestito che illuminò le sue ultime speranze, coprendosi di nuovo ridicolo». In quest'articolo, nella mente di Rea,

⁶⁹⁴ Prisco Michele, *Solo un anno fa moriva, nessuno più lo ricorda*, *Il Nostro Tempo*, 19 febbraio 1995.

⁶⁹⁵ Cfr. Butcher John, *Le carte di Mimì. Studi sulla narrativa e sul teatro di Domenico Rea*, cit., pp. 135-150.

cominciavano, quindi, a delinearci due dei protagonisti femminili principali della *Vampata*, Maria e Chele, una coppia di povere zitelle meridionali sui trent'anni, la prima rimasta in casa dei genitori a fare le pulizie fanaticamente, e l'altra, costretta a spegnersi tutte le pulsazioni del desiderio, si trasforma in una specie di monaca, dedicatasi con anima e corpo alla chiesa. Si aggiunga che nelle *Zitelle del Sud* sembra profilarsi pure l'ombra di un altro personaggio di rilievo nella *Vampata*, la cugina di Maria, Gilda; che corteggia fino al peccato Gigetto Altieri, garantendosi un futuro sicuro ed agiato con un matrimonio assai redditizio, e sarebbe senz'altro da includere in quella categoria delle «ragazze-spinte».«»

Il secondo avantesto consiste nel breve saggio *Il "monaco di casa"*, databile tra il 1951 e il 1957⁶⁹⁶, parla anzitutto della condizione dell'uomo celibe del Sud. «Una delle più ingrante situazioni in cui possa trovarsi un uomo è quella di essere l'unico figlio di una modesta famiglia meridionale. [...] per l'uomo, forse perché è uomo, nessuno ha mai speso una parola; ed è ben egli che più propriamente dovrebbe essere chiamato il "monaco di casa"». Infatti accade che una famiglia meridionale, anche se è economicamente di umili condizioni, si decide di sottomettersi ad enormi sacrifici perché il figlio compia gli studi e diventi maestro, ragioniere, dottore, ecc. Con la laurea in tasca, il povero giovane si trova obbligato a ripagare gli sforzi dei suoi, divenendo quasi padre di questi familiari e perdendo ogni speranza in un prossimo matrimonio e in una vita autonoma. Comincia così ad odiare tanto i parenti quanto sé stesso: «Ogni sera sarò per forza costretto a raffigurarsi la sua vita tanto diversa e felice se non avesse sorelle, se non avesse una madre e un padre, carissimi sì, ma che a settant'anni sono ancora diritti come corazzieri [...]»⁶⁹⁷. Vi si riconosce agevolmente il profilo di Beppe, il signorino lasciato a studiare per un concorso mentre gli altri Rigo si danno da fare; ma, soprattutto, vi si individua il futuro Benedetto Storio, che emerge di sfuggito nella stesura della *Vampata* del 1959, e viene definito così sinteticamente

⁶⁹⁶ La versione del testo inclusa nel libro *Il re e il lustrascarpe* reca in calce l'anno 1956, il medesimo articolo uscì anche sul *Messaggero* nel 1957, ma nei quaderni dei manoscritti di Rea, viene datato al 1952 o al 1953., seguito da un punto interrogativo; mentre Domenico Porzio (*Il romanzo di Rea ha fatto centro, Oggi*, 18 giugno 1959) fa risalire la pubblicazione del saggio al 1951.

⁶⁹⁷ Rea Domenico, *Il monaco di casa*, *Il Messaggero*, 30 luglio 1957.

da Maria: «È un monaco di casa. Non è il fratello, ma il padre dei fratelli e della sorella. Non è figlio dei genitori. Ma il loro figlio-padre»⁶⁹⁸.

Un'altro avantesto viene pubblicato nel novembre del 1955 su *Nuova Antologia* con il titolo *Un mattino di don Assuero*, in cui vengono tratteggiati alcuni dei protagonisti del futuro libro: prima di tutto Assuero, personaggio caratterizzato dall'egoismo e dall'attaccamento al denaro, la cui moglie è morta molti anni prima, poi la figlia Maria, brutta e grassa, che non riesce a trovare marito e che si dedica in modo maniacale agli affari di casa ed infine, descritto attraverso le parole del padre e della sorella, l'altro protagonista, Beppe, uno scioperato che non fa nulla dalla mattina alla sera.

Ci sono altri brevi testi che preannunciano la nascita del primo romanzo reano, come *Bibbia di Nofi*, una storia collocata ai tempi della seconda guerra mondiale; e *La zitella confusa* uscito sul *Corriere d'Informazione* il 27 aprile 1957⁶⁹⁹.

Sul piano strutturale di *Una vampata di rossore*, che «si riallaccia a *La Spedizione* come tono, come tipo di ricerca, e perfino dichiaratamente, con un accenno, sia pure di sfuggita, alla situazione stessa che suggerì quel racconto»⁷⁰⁰, la struttura non tradizionale solleva un'ondata di polemiche sulla propria vera collocazione. La critica nel suo complesso non accoglie molto favorevolmente il libro di Rea poiché giudica l'opera più l'unione di quattro racconti che un romanzo vero e proprio. Lo stesso scrittore, infatti, nell'intervista che precede il saggio di Piancastelli, specifica: «Io non credo di aver mai scritto un romanzo. Ed è un errore se si considera *Una vampata di rossore* un romanzo»⁷⁰¹. Poi in un'intervista negli anni Ottanta, afferma: «[...] io sento come il guanto sulla mano

⁶⁹⁸ Rea Domenico, *Una vampata di rossore*, cit., p. 221.

⁶⁹⁹ Ma le variazioni nella composizione di *Una vampata di rossore* non si fermano tuttavia alla stesura finale del 1959. Il romanzo viene ripubblicato due volte, la prima nella classica collana mondadoriana *Gli Oscar* nel 1977, completo di un'interessante presentazione di Enzo Golino, e la seconda nella collana *Scrittori italiani* nel 1994, sull'onda dello Strega concesso a Rea per *Ninfa plebea*. Nelle due riedizioni, non si tratta di mere ristampe del testo uscito nel 1959, ma per lo più di edizioni quasi nuove.

⁷⁰⁰ Piccioni Leone, *Maturità di Domenico Rea, Il Popolo*, 3 giugno 1959.

⁷⁰¹ Piancastelli Corrado, *Domenico Rea. Il Castoro*, cit., p. 4.

il racconto. Il romanzo l'avverto come un'ondulante vestaglia. È pieno di fronzoli, di particolari inutili, di descrizioni, di comunicazioni ... pedagogiche. Il romanzo è fatto di frasi, brani, capitoli. Il racconto è parola. E basta. È l'utile assoluto. Quando uscì *Una vampata di rossore*, nel 1959, per i tipi della Mondadori, non recava la dicitura "romanzo". Quel libro passato per romanzo è una composizione di quattro racconti incastrati fra loro»⁷⁰².

Riferendosi alle tantissime pagine che o parlano della *Vampata* o sono iniziali parti di essa, nei quaderni dei manoscritti di Rea, John Butcher afferma:

«[In] una dichiarazione di Rea concernente la *Vampata*, secondo la quale il romanzo costituirebbe "un solo periodo lungo duecentocinquanta pagine". Ora, si può rimarcare che una volta tale dichiarazione corrispondeva alla verità in tutti i sensi, osservando che nelle centinaia di pagine manoscritte di S1 l'autore si astiene testardamente dal paragrafare: un procedimento vagamente modernista, certamente inconsueto, che finisce però per intralciare la lettura e che Rea fece bene ad abbandonare nella redazione definitiva»⁷⁰³.

L'opera mostra, in effetti, una rilevante frammentarietà: dovendola esaminare secondo l'idea tradizionale del romanzo, diremmo che essa contenga quattro storie distinte o distinguibili in racconti separati, che lo scrittore avrebbe potuto utilizzare benissimo una per una: la storia di un uomo, Assuero Rigo, che per tutta la vita ha sfruttato la moglie (anzi, le due mogli che ha avuto, ambedue ostetriche, della seconda delle quali si raccontano gli ultimi giorni di vita); la storia di due o tre fidanzamenti o avventure sentimentali della figlia Maria; la storia di un'avventura erotica del figlio Beppe con un personaggio femminile, Chele, che nel corso del romanzo muta radicalmente la propria fisionomia. Le faccende di ognuna di queste storie potrebbero tanto reggersi da sole da costituire un racconto ben fatto, il che rende la linea fondamentale del romanzo elemento non costitutivo né di sostanziale importanza. In quest'aspetto del libro, Rea mostrerebbe, dunque, di non avere superato se non in dose assai discreta la sua consueta misura narrativa piuttosto accostando alcune storie fra di loro che non intrecciandole fino a fonderle in unità.

⁷⁰² Moriconi Bernardina, *Così Domenico Rea: sono l'osservatore di me stesso*, Puglia, 18 maggio 1985.

⁷⁰³ Butcher John, *Le carte di Mimì. Studi sulla narrativa e sul teatro di Domenico Rea*, cit., p. 177.

L'organizzazione della trama e la segmentazione dei nuclei per nuclei differenti sono per alcuni critici, significativi della disposizione narrativa di Rea: *novelliere nato*, capace di sintetizzare in poche pagine una situazione, un avvenimento, un personaggio, egli non sarebbe altrettanto incline a tessere trame più articolate e complesse distese nella misura del romanzo. Il libro presenta una fittissima rete di deviazioni, salti e ritorni nel tempo: più che di una vera e propria trama, sarebbe opportuno discorrere di una galleria di individui con l'esemplificazione pratica della loro indole: egoismi, amori, abbandoni, intrighi, ambizioni tenaci ed accanite nostalgie. Appartiene, infatti, al Castelli, che cita altri critici della sua stessa opinione, la recensione più negativa riferita al romanzo:

Come romanzo si salva? Il nostro giudizio è piuttosto negativo. Non neghiamo a Rea intelligenza ed estro, facilità di sbizzare, in poche vigorose battute, tipi e luoghi, immediatezza di stile e freschezza di fantasia. Ma sono state proprio queste qualità a giocargli un brutto tiro. “*Una vampata di rossore*” è una novella che ne richiama un'altra la quale a sua volta ne include una terza più piccola e così di seguito. Giancarlo Vigorelli ha scritto: “Non è stiracchiando un bozzetto che si ottiene un romanzo: e non è con una scrittura schizofrenica che si copre il vuoto morale e sociale di una storia. Tecnicamente poi, questa “vampata” è un incongruo e ingenuo intralazzo tra fondi di realtà e sottofondi di memoria, così da essere un libro nato vecchio, fatto coi cascami di brutte letture arretrate ...”. Il giudizio, forse, è un po' crudele, ma sostanzialmente vero. Negativamente si sono pure espressi Carlo Bo e Ferdinando Virdia. Rea romanziere si è lasciato sedurre e rovinare da Rea novelliere. E perché, poi, quei periodi contorti, e quei paragoni e modi di dire a volte barocchi, a volte banali, ruvidi e irritanti, che tanto sembrano deliziare l'A.?

Se, pertanto, il primo romanzo di Rea è quasi un fallimento, bisogna pur riconoscere tutte le possibilità di questo estroso e indiavolato scrittore. Bisognerebbe che confidasse meno nelle sue capacità, che avesse il coraggio di limarsi e sfrondarsi, soprattutto che costruisse su una forte trama d'idee. Un romanzo non è un bozzetto..⁷⁰⁴

Tuttavia, nonostante quest'eccessiva frammentarietà, il romanzo recupera la propria unitarietà di fondo, non solo per i legami di parentela che congiungono i personaggi e i conseguenti esteriori fili che connettono le loro situazioni, ma

⁷⁰⁴ Castelli Ferdinando, *Domenico Rea alle prese col romanzo*, *Lecture*, cit., p. 585.

anche per un livello più profondo, nel nocciolo stesso della condizione umana che l'autore tenta di delineare nell'aura di attesa, di disfacimento e di morte.

Meno unitario e legato come struttura nei confronti dei maggiori racconti lunghi di *Quel che vide Cummeo*, *Una vampata di rossore* ripropone temi precedenti trattandoli con una tendenza a isolare i vari personaggi e casi che trovano una finale consonanza proprio nel negativo di una situazione comune di tristezza e di sconfitta.⁷⁰⁵

Il nucleo di questo nocciolo è la moglie di Assuero, Rita, che lotta inutilmente con gli ultimi tormenti di un male mostruoso che non perdona ma che illude, che porta alla fine nel modo fisicamente più abietto e più lurido. È nel personaggio di Rita che consiste il vero legame affettivo fra i personaggi, ma è soprattutto con esso che Rea raggiunge l'identità dell'atmosfera che unifica il libro: lei è quindi l'autentica connessione strutturale, poiché è dalla sua sorte che dipendono le sorti altrui, ed unisce perciò le varie storie dei protagonisti, che sembrano, in prim'acchito, appartate. Ed è proprio partendo dalla sua situazione che i protagonisti ricordano e rivivono le loro esperienze passate le quali influiscono ancora sul presente.

È dalla figura di Rita, donna appena poche settimane prima alacre, generosa e ancora adesso amata e rispettata, che si diffonde in tutti un senso di inutile lotta, di fallimento imminente; dalla sua morte, negata dai parenti anche di fronte all'evidenza, dipendono la rovina del prestigio di Assuero, la definitiva solitudine della figlia, la particolare gravità della colpa del figlio che per correre dietro alla sua avventura abbandona la madre nel momento fatale. Ma quella morte determina anche la sua finale resipiscenza, cui Rea è voluto giungere con un gesto forse un po' moralistico, non lontano da quanto già vedemmo in *Quel che vide Cummeo*, oppure un gesto ben chiaro per le sue intenzioni che non sono mai state quelle di un pessimismo totale e invincibile⁷⁰⁶.

Altri critici ritengono che in *Una vampata di rossore*, l'invenzione creativa sta proprio in questa straordinaria struttura, in quel «divampare nella cenere e fra la cenere» che Rea, scavando dentro l'agonia di Rita, riesce a trarre alla luce oltre la putredine e la tristezza di un corpo che muore. Questo scavare in fondo per

⁷⁰⁵ Lombardi Olga, *Narratori italiani del secondo Novecento*, cit., p. 140.

⁷⁰⁶ Manacorda Giuliano, *Domenico Rea*, in *I contemporanei*, cit., pp. 1296-7.

giungere alla verità umana, secondo Stefanile, oltre ad essere un segno della maggiore letteratura romantica, poteva considerarsi in quegli anni la nuova tendenza del romanzo italiano, «uscito finalmente dalle equivoche secche del realismo ad oltranza o del frammentismo lirico per individuare una sua necessità poetica». Inoltre potrebbe essere un'altra novità il fatto di costituire il romanzo su cinque storie, su cinque protagonisti appunto:

Ed è un romanzo questa VAMPATA che, [...] ha cinque personaggi capitali, non già uno solo intorno al quale far girare la vicenda. Ciascuno a suo modo ma mai ciascuno a proprio conto, Rita, Assuero, Beppe, Maria e Chele stanno a definire un momento abbastanza largo e certamente pienamente significativo della loro storia, cioè della loro personalità, ciascuno entrando e uscendo dagli altri, in una continua rete di rapporti nei quali si intravede come la socialità stessa di quest'opera. Voglio dire che non hanno gesti solitari, gesti gratuiti, gesti perduti nel gioco delle apparenze – sarebbero appena maschere, magari simboli e tutto il romanzo allora resterebbe a un suo povero significato allegorico – ma si dispongono tutti e cinque come esemplari di un sentimento poetico della vita, come creature che da probabili allo stato civile si son fatte certe nella fantasia e sul piano concreto del racconto⁷⁰⁷.

Enzo Golino⁷⁰⁸ vede nel libro, malgrado le dure riserve dei critici, un notevole sforzo di Rea per intraprendere nuove forme narrative più aperte e strumentali di apprendimento, restituzione e trasfigurazione del reale, meno consueti alle sue possibilità. Piancastelli⁷⁰⁹, infine, propende per considerare il libro, non a sezioni, ma come una concatenazione di racconti strutturati come tali e sovrastrutturali formalmente a romanzo. Le diverse parti del romanzo procedono con le accoppiate: Rita-Assuero, Maria-Scida, Maria-il Salernitano, Chele-Beppe. Il legame unico di queste coppie parallele è Rita.

Al riguardo del linguaggio, *Una vampata di rossore* si distingue dalle opere precedenti per l'adozione di una lingua depurata di ogni risonanza dialettale, in cui una rilevata trama metaforica sostituiva, con soluzioni quasi barocche nella tessitura delle frasi, gli antichi furori espressionistici. Molti critici hanno

⁷⁰⁷ Stefanile Mario, *Una vampata di rossore*, *Il Mattino*, Napoli, 10 giugno 1959, p. 3.

⁷⁰⁸ Cfr. Golino Enzo, *La Napoli di Rea e la retrocultura*, pp. 7304-7312, in AA. VV., *Letteratura italiana. Novecento. I Contemporanei*, ideazione e direzione di Gianni Grana, vol. VIII, Marzorati, Milano, 1979, III capitolo (La tradizione del Realismo e la condizione del Mezzogiorno); poi con il titolo *Lolita partenopea*, *Repubblica*, 27 gennaio 1994, p. 23, sezione Cultura.

⁷⁰⁹ Cfr. Piancastelli Corrado, *Domenico Rea. Il Castoro*, cit., pp. 92-3.

trascurato questi esiti linguistici molto poetici nella *Vampata*, e si sono interessati soltanto di rintracciare ciò che ritenevano errori strutturali del libro. Non pensavano (o forse non aspettavano) ad una nuova scrittura reana, perciò non tentavano altro che un cercare di adattare questo audacissimo episodio del suo iter letterario alle loro, ma anche a quelle altrui, idee già fissate di Rea, un tentativo di adattamento che non riusciva quindi al confronto con un testo che in sostanza non fu compreso. Tale atteggiamento critico è stato giustamente definito da Barberi Squarotti, uno «schema di comodo», nella cui rottura da parte di Rea consiste proprio la sua autenticità di scrittore.

Barberi Squarotti, infatti, scrive che questa *Vampata* è la prova migliore di Rea, malgrado che la critica l'abbia accolta con tanta diffidenza per la sua novità/straordinarietà strutturale e linguistica.

[...] la critica ha in genere accolto con diffidenza il romanzo, non riuscendo per lo più a capacitarsi della rottura dello schema di comodo costruito per Rea, come dello scrittore istintivo, mimetico, colorito, fantasioso descrittore del solito Sud pittoresco, tutto grido, colore, luce, effusione; e non ha, quindi, inteso il significato non usuale dell'opera, costruita con molta sapienza sul contrappunto dei motivi opposti della malattia e della morte, mitizzate in grandiosi simboli barocchi, e dell'orrore della miseria più profondo ancora che il terrore della morte, descritto invece con un sottile realismo analitico.⁷¹⁰

La prima caratteristica linguistica è, dunque, l'assenza quasi totale del dialetto; qui l'italiano di Rea, portando alle somme conseguenze quel processo di progressiva italianizzazione del suo linguaggio iniziato fin da *Gesù, fate luce!*, qui si avvicina tendenzialmente allo standard, semmai più teso verso l'alto che verso il basso, ad una «nobile semplice lingua»⁷¹¹. Neanche nei dialoghi Rea ricorre all'uso del dialetto, ma ad una combinazione inafferrabile di frasi idiomatiche tratte per lo più dalla saggezza popolare; così, la semplice levatrice napoletana Rita Rigo può enunciare parole come: «Del tuo affare io provo disgusto». Va aggiunto anche che l'uso del dialetto è qualche volta vissuto dai personaggi come

⁷¹⁰ Barberi Squarotti Giorgio, *Domenico Rea: dalla mimesi alla coscienza, Nostro tempo*, cit., p. 119.

⁷¹¹ Cfr. Butcher John, *Le carte di Mimì. Studi sulla narrativa e sul teatro di Domenico Rea*, cit., p. 161. Scrive Rea nei diari manoscritti, mettendosi davanti le qualità desiderate nella composizione del suo primo romanzo, fra le altre si ricordano pure: «l'ordine, la cronologia, contemporanea al crescere dei caratteri e dei sentimenti», «qualità precisione dei particolari e la loro scelta».

un segno discriminatorio tra chi ha studiato e quindi si è impadronito di un certo livello dell'uso del linguaggio, e chi no: tagliente la sentenza che il narratore proclama a proposito di Maria, che è dura, sgraziata, impacciata ed asociale: «Parlava italiano, Maria, ma era come se avesse parlato il dialetto»; ed a proposito di Scida che vuole confessare il suo amore a Maria: «Ma le frasi che gli uscivano furono ridicolizzate dall'impaccio suo stesso e dal tono semidialettale aggrappato alla povera trama d'italiano che era riuscito a pronunciare»⁷¹².

Secondo Golino, non si trattava di un abbandono sdegnoso del dialetto o, addirittura, dell'ideologia dialettale, bensì piuttosto della coscienza che il dialetto, per chi non possedeva l'uso della lingua italiana, rimaneva una gabbia, una condanna, una traccia d'inferiorità biologica e non una libera scelta. Golino relaziona questi mutamenti ideologici e quindi linguistici all'«ipercorrettismo piccolo-borghese» della famiglia e della scuola che, accelerato soprattutto attraverso la scuola dell'obbligo e le trasmissioni televisive, ha introdotto questa mentalità puristica, dannosa soprattutto alle classi che parlavano solo il dialetto. Non per nulla queste classi, nel momento in cui si rendevano conto del loro stato, cercavano il più possibile di allontanare il mezzo espressivo che pensavano costituisse un elemento di emarginazione. Insomma, il dialetto come peccato originale da riscattare, una vergogna a cui rifiutarsi. Il critico individua perciò in *Una vampata di rossore* un nuovo ed autentico passo in avanti dal punto di vista stilistico, non isolato dalla maturazione dell'impegno realistico nel suo autore:

Nella *Vampata di rossore* l'ebbrezza picara, stracciona, plebea, che martellava a percussione stile e personaggi dei racconti più famosi, è definitivamente scomparsa. Venivano tralasciati la costruzione sintattica densa di richiami dialettali, il colore folkloristico e gergale dell'impianto: segni letterali con i quali Rea aveva portato in scena una realtà di cui, fino alle soglie della resistenza e fino all'ondata neorealistica del dopoguerra, nella nostra narrativa si era perduta traccia. E invece la lingua del romanzo comprimeva se stessa, alle impennate dialettali sostituiva l'impronta del nuovo "italiano regionale" [...]⁷¹³

⁷¹² Rea Domenico, *Una vampata di rossore*, cit., pp.138 , 104 e 134.

⁷¹³ Golino Enzo, *La distanza culturale*, cit., pp. 249-50.

Secondo il critico, Rea, nel processo di normalizzazione linguistica, mette, tuttavia, troppo in evidenza un certo sentimentalismo, che altrove egli ha «mascherato o stravolto o straniato o sublimato con il furore espressionistico dello stile, con la sua trasfigurazione in favolismo dialettale». La tendenza di troppo italianizzare la sua opera si vede, per esempio, quando Assuero offre un *babà* alla moglie malata chiamandola «Piccola mia»: il che, secondo Golino, stona notevolmente con il modo di esprimersi del personaggio che, in quell'occasione, avrebbe più plausibilmente utilizzato un termine come «Piccerella» o addirittura «Picceré»; e anche quando Girolamo Scida, cresciuto nella strada e quasi analfabeta, in una lettera, che sarebbe stata scritta «a mano di un letterato, psicologo e filosofo sapientissimo»⁷¹⁴, a Maria, dà commovente voce alla sua sofferenza in un italiano davvero troppo elegante per essere attribuito integralmente allo specialista di motori agricoli.

Mi bastava pensare alla tua mano, sulla quale, sia pure da modesto operaio, mi sono permesso di folleggiare per anni, alla tua mano che bittava il cartoncino nella cassetta. [...] Io ti sono stato vicino lunghi anni, anni più lunghi del normale, perché la mia ansia, la mia brama e la mia speranza battevano insieme a questo cuore, ché ogni giorno, specialmente quando sono giunto quaggiù, diventava una settimana a voler esser pietoso con mio ridicolo cuore. È vero però che anche io non ho mai avuto il coraggio di parlarti. Amore e odio mi spezzavano il cuore e infine la speranza, che riusciva a galleggiare sulle prove più sfacciate del tuo disamore, mi tratteneva.⁷¹⁵

Nonostante questa tendenza a normalizzare la sua scrittura con un minore uso di parole dialettali e uno maggiore di parole colte, Rea è rimasto fedele a quel suo modo di scrivere in cui chiama ogni cosa con il suo nome, senza timore di riuscire sgradevole, e dando risalto a fatti e ad episodi persino volgari e repellenti. È questo il gusto tipicamente barocco dell'autore che alterna atrocità a dolcezza, situazioni comiche a tragiche, notazioni ripugnanti, come la pelosità di Maria, a invenzioni macabre, come, per esempio, la descrizione della malattia di Rita che

⁷¹⁴ Onorati Lucia, *Domenico Rea: scrittore napoletano*, cit., p. 68.

⁷¹⁵ Rea Domenico, *Una vampata di rossore*, cit., pp. 145-147.

non è altro che un crudelissimo avvicinamento alla morte, studiato nei minimi particolari spesso con un certo compiacimento e con insistenze disgustose.

[...] narratore che, fedele ad un proprio mondo, ha il sapido gusto dell'invenzione estemporanea, del motto paesano, di un linguaggio cordiale, articolato magari sprezzando e travalicando molte delle regole sintattiche del parlar pulito, per aderire, come una camicia di fustagno lavata più volte, al corpo e alla psiche di personaggi i quali hanno sì una loro civiltà, ma spesso sono anche rozzi e primordiali, istintivi e patetici. In definitiva: un realismo che si tiene su una linea mediana, oscillando tra il gusto del racconto tradizionale e le più audaci aperture di avanguardia.⁷¹⁶

Per questo, Stefanile confronta così la scrittura di *Una vampata di rossore* con quella dei libri precedenti:

una prosa che non si rifiuta nulla, una prosa perfino qua e là venata da filoni surrealistici e qui invece abbandonata alle risorse di una lingua tutta parlata e più oltre ancora sonora, ma senza dannunzianesimi, ricca dentro di sé da una carica che la sostiene e la lievita, la fa fermentante, addirittura pullulante di ardori e di afori sui quali quei gridi della morente s'alzano come un lugubre ammonimento, danno succhi e anzi nutrimenti innumerevoli ai gesti e ai pensieri di quelli presi dal gorgo di questa continua decadenza.⁷¹⁷

Con una simile prosa che non rifiuta nulla, e con quell'adesione, prima che alla psiche, al corpo del personaggio, per Rea è sicuramente stata arditata e coraggiosa, l'idea di costruire un romanzo intorno ad un'agonia, evitando quasi sempre la trappola del naturalismo con il cupo richiamo ad una corporalità ossessivamente riproposta nei modi meno consolatori immaginabili. Imbrigliando bene i propri strumenti artistici, Rea riesce infatti ad imprimere il romanzo di una vena drammatica molto profonda, perciò non tutti i critici sono d'accordo nel ritrovare della comicità nella *Vampata*, che è un libro completamente tragico in cui Rea non cerca, come ha fatto più volte, di presentare degli argomenti drammatici trasformandoli e rendendoli comici.

Ma *Una vampata di rossore* resta prova molto importante di Rea perché, lasciata del tutto quella *vis comica* che parve la sua caratteristica essenziale e più certa, s'è

⁷¹⁶ Grillandi Massimo, *Una vampata di rossore*, *Cynthia*, cit., p. 19.

⁷¹⁷ Stefanile Mario, *Una vampata di rossore*, *Il Mattino*, cit., p. 3.

totalmente affidato ad una indubbia forza drammatica, in più di una parte totalmente rivelata e raggiunta.⁷¹⁸

E lo stesso Piccioni rintraccia questo spostarsi di Rea dalla *vis comica* alla *vis drammatica*, ribadendo ancora:

La nascita di Rea avvenne certamente, e con felicità all'insegna della rappresentazione vivace, del colore, con il rischio del "bozzetto" con la proposta franca del possesso da parte di una fertile *vis comica*. Poi, piano piano, il suo lavoro è stato quello di sganciarsi sempre di più da quella vena, disponibile con facilità sotto la sua mano: arrivando a *Ritratto di maggio*, arrivando in *Quel che vide Cummeo*, a racconti come *Gli oggetti d'oro*, dove la partecipazione comica già si spostava tutta sul piano dell'ironia e della polemica [...] *Una vampata di rossore*, poi, non lascia nemmeno un appiglio, tende tutto a risolversi sul piano della drammaticità, della patetica e ferma rappresentazione umana. Eppure sulla copertina del bel libro mondadoriano, ancora si legge: "*Forse la dote più bella, la più sincera, la più fresca e ricca, di Domenico Rea scrittore è una vis comica ...*". Altro che *vis comica* in queste pagine: un rovesciamento di prospettiva addirittura. Il meglio di quest'opera, è da tempo il meglio di Rea, è invece – diciamo noi- una sua *vis drammatica*.⁷¹⁹

La drammaticità viene resa soprattutto dalla descrizione dell'agonia di Rita, malata di tumore, tema ardito e del tutto nuovo dal momento che raramente si sono incontrate nella letteratura delle opere che trattassero quest'argomento. Tale malattia, nel romanzo, incombe dalla prima all'ultima pagina, «presenza quasi corporea come quella di un nemico agguattato come una belva, invincibile»⁷²⁰.

Rita, nei due giorni in cui si snoda e si scioglie la vicenda, agonizza e muore, per un male mostruoso ed innominabile: lo stesso Rea non lo chiama mai con il suo vero nome, nonostante ne descriva, con una minuzia che spesso confina con il sadismo e con il gusto dell'orrendo e del ributtante, le fasi minime e massime, la lenta inesorabile presa che esso ha fatto e fa sul povero corpo della paziente.⁷²¹

Nella descrizione iniziale della povera ostetrica, «distesa e piatta a letto come un sarcofago, senza sapere peraltro di che fosse affetta con nome e cognome»⁷²², e dei sintomi della sua malattia – la debolezza corporea, la nausea e la perdita

⁷¹⁸ Piccioni Leone, *Rea: Una vampata di rossore, Prospettive Meridionali*, cit., p. 49.

⁷¹⁹ Piccioni Leone, *Maturità di Domenico Rea, Il Popolo*, cit.

⁷²⁰ Piancastelli Corrado, *Domenico Rea. Il Castoro*, cit., p. 100.

⁷²¹ Grillandi Massimo, *Una vampata di rossore, Cynthia*, cit., p. 18.

⁷²² Rea Domenico, *Una vampata di rossore*, cit., p. 11.

dell'appetito, i dolori strazianti – risultano impressionanti le capacità linguistiche e metaforiche di Rea, per quanto le sue immagini letterarie coincidono pienamente con le osservazioni assai precise della Sontag che ha dedicato uno scritto allo studio della rappresentazione letteraria della tubercolosi e del cancro:

Ogni descrizione del cancro pone l'accento sulla lentezza, e tale è stato il suo primo uso metaforico. [...]; e tra i più antichi usi figurativi c'è cancro come metafora di «ozio» e di «pigrizia». Metaforicamente il cancro non è tanto una malattia temporale, ma una malattia o una patologia spaziale. Le sue metafore principali hanno riferimenti topografici (il cancro «si estende», o «prolifera» o «si diffonde»; i tumori vengono «asportati» con interventi chirurgici) e la sua conseguenza più temuta, dopo la morte, è la mutilazione o l'amputazione di una parte del corpo.

Mentre la tbc assume qualità attribuite ai polmoni, che sono parti superiori, spiritualizzate del corpo, il cancro colpisce notoriamente parti (il colon, la vescica, il retto, il seno, la cervice, la prostata, i testicoli) di cui è imbarazzante riconoscere l'esistenza. L'aver un tumore provoca in genere un senso di vergogna, ma nella gerarchia degli organi del corpo, il cancro ai polmoni è ritenuto meno vergognoso di quello rettale. [...] Una malattia dei polmoni è metaforicamente, una malattia dell'anima. Il cancro, potendo colpire ovunque, è una malattia del corpo. Lungi dal rivelare qualcosa di spirituale, rivela che il corpo è, sin troppo sciaguratamente, soltanto il corpo. [...] I romantici moralizzavano la morte in una nuova maniera: con la morte per tbc che dissolveva la grossolanità del corpo, spiritualizzava la personalità, espandeva la consapevolezza. Era anche possibile, con le fantasie sulla tbc, fare della morte un fatto estetico. [...] Nessuno pensa invece al cancro come si pensava un tempo alla tbc: come a una morte decorativa e spesso lirica. Il cancro è per la poesia un tema raro e ancora scandaloso; e sembra inimmaginabile fare di questa malattia un fatto estetico.⁷²³

Rea ha invece preso questa malattia, sin dall'improvviso scoppio dei dolori, poi l'ha seguita nelle sue forme più tremende, e l'ha posta al centro dell'opera non tralasciando gli aspetti disgustosi né rifuggendo dal rammentare le escrezioni del corpo, gli odori sgradevoli e le urla inumane della donna.

[...] per la prima volta nella sua vita, senti uno strappo profondo e lacerante come due lamiere che si scollano e si accartocciano in mezzo al possente calore di un incendio. Uno strappo che non le permise di emettere un'esclamazione; e sebbene non fosse stata

⁷²³ Sontag Susan, *Malattia come metafora*, Einaudi, Torino, 1979, pp. 11 e 15-17.

mai malata, mai, a perdita di memoria mai, né avesse accusato dolori, intuì all'improvviso che si stava avviando sul carretto verso una brutta strada e che da quel momento lei, che aveva dormito sempre poco, cinque o sei ore al giorno, come e quando le dava tregua il suo lavoro, che non ha vacanze come la Santa Provvidenza e la Misericordia, sentì un profondo, un cieco, un esteso bisogno di restare supina. E non si era più levata, se non spinta e sorretta per sottoporsi a decantate visite di primari ed ai raggi.⁷²⁴

Molte volte, mentre i familiari e la gente erano di là, aveva tentato di alzarsi; ed era riuscita a tirare giù i piedi sul tappetino, per il desiderio di far loro una bella sorpresa. Ma non finiva di accarezzare, sorretta da una svanente ragione, il temerario progetto che, una forza pullulante come un cavo sull'addome, la tratteneva e, potendo muovere la parte superiore del corpo e le braccia e le gambe, si avvedeva che il grembo più che inchiodato era diventato una cosa morta, che tendeva a sprofondare dentro se stesso.⁷²⁵

E il grido che Rita emise [...] fermò di scatto le tre donne che si stavano ritirando in cucina. [...] Non era più la voce di donna Rita, non era la voce né di una donna, né di un uomo, ma un urlo inconcepibile per la comune ragione che non sa raffigurarsi evidentemente l'oggetto che lo provoca. [...] La scopri per farla respirare meglio. Vide che le labbra tremavano come vetri per una lontana e possente percussione.. vide tale e quale sul petto diafano e violaceo il cuore battere in modo disordinato, gonfiarsi nel canale tra le due residue mammelle come una bolla su una palude. [...] Le donne, comprese le ultime venute, scoprirono Rita. Al solito posto si era formata una grossa quantità di materia bianca, prova dello sforzo in cui il corpo era stato sottoposto. Il cuore ora pompava debolmente, ma la bolla non era scomparsa, quasi che l'organo si fosse spostato e battesse il suo tempo per mano d'inerzia fuori della sua orbita naturale.⁷²⁶

In questo romanzo, Vincenzo Romeo ritiene che Rea, scegliendo proprio quel tema della malattia e della morte di Rita, ha voluto recuperare un atteggiamento e un coinvolgimento profondo nei confronti della morte che l'uomo moderno aveva già perduto, e, da quest'ottica, si dà ragione a tutto ciò che sa d'irritante e d'insolito nella descrizione dei dolori e del disfacimento corporeo dovuto a quella feroce malattia.

Quindi *Una vampata di rossore*, oltre ad essere una splendida opera di narrativa, si rivela nel suo intimo come la testimonianza energica e appassionata, niente affatto

⁷²⁴ Rea Domenico, *Una vampata di rossore*, cit., p. 18.

⁷²⁵ Ivi, p. 226.

⁷²⁶ Ivi, pp. 227-29.

consolatoria, d'uno scrittore che ha ritenuto la morte uno dei problemi fondamentali dell'essere umano, indispensabile ad una sua conoscenza meno superficiale, più completa.⁷²⁷

In *Una vampata di rossore*, siamo quindi davanti ad un Rea profondamente tragico, di una tragicità che non esclude però il comico ma lo riassume in sé, spingendolo al grottesco o al paradossale. Se di comicità si tratta, è una comicità amarissima, che può arrivare al limite del pianto o della deformazione spirituale. Accento, colori, commozioni, lacrime e soprattutto infuocata comicità, sono dunque in *Una vampata di rossore* quelli stessi dei più felici racconti del Rea. Un comico violento ma non acre, che non ha nulla di stonato e di irriverente. Un comico che si presta alle più impensate soluzioni poetiche. È soprattutto un comico che non perde proprio nulla della sua forza nel prendere le mosse da una circostanza foriera di disfacimento materiale e morale, di malattia, di morte e di lutto.

Proviamo un brivido quando leggiamo delle «poltiglie di pasta bianca» sotto il corpo di Rita, «parti di intestino che si spappolavano». Eppure l'immaginazione di Rea, carnale e funerea, si brucia tutta in quella pagina, non sa darci qui una percezione davvero memorabile dell'inaudita ingiustizia che ci tocca in sorte. Il grido disumano di Rita si disperde tra i mille gesti del quotidiano ed i calcoli di Assuero per riscuotere i crediti. Lo stesso Assuero è colto in diversissime situazioni di dolore per la moglie moribonda, dolore scaturito da un vero amore e da una vera bontà di carattere, ma è un dolore che si contraddice umoristicamente con l'altro dolore che lo colpisce più profondamente, e cioè il dolore di sentire prossimo il ritorno alla vita misera dell'infanzia.

«Ma sapete cosa sta costando quest'imbarazzo?» diceva ai presenti sempre nuovi Assuero, che a Nofi si era fatto una fama di sfruttatore e avaro e cattivo di bocca, ché, di cuore, ne aveva da vendere.⁷²⁸

Sono molto significativi in questo senso la figura del canterano, sempre presente e pressante nella mente del vecchio Assuero, anche nei momenti più

⁷²⁷ Romeo Vincenzo, *Domenico Rea: lo stilista «plebeo»*, cit., p. 50.

⁷²⁸ Ivi, p. 22.

strazianti della malattia della consorte, quella cura superalimentativa ai cui credeva assiduamente, l'episodio del ritorno di Assuero dai suoi parenti in seguito alla morte della prima moglie, l'immagine della camera del profumo, le ostilità ed i rancori fra Assuero e Luca, il compiacimento di Scida per Gilda, l'antipatica cugina di Maria, che aveva come obiettivo che la prima lo aiutasse a giungere al cuore della seconda.

Scida che sentiva una cieca antipatia per la ragazza, intuito che collaborava alla buona riuscita della sua causa, la circondava di cortesie, messe in burla dalla studentessa, tra l'ironia di Beppe e la muta soddisfazione di Luca che nel destino dei figli di Assuero vedeva la sua condanna. C'era bisogno di parlare? Che si otteneva paragonando un Altieri con Scida?

«È un bravo giovane» diceva Luca ad Assuero [...] Detto poi da Luca, doveva essere un imbecille.⁷²⁹

A tale proposito, alcuni critici ritengono che quest'aspetto umoristico del personaggio di Assuero intacca in certo senso la tragicità del romanzo.

Come mai Napoli ha sempre avuto una difficoltà a esprimere il tragico? Si tratta di antica questione. Forse la colpa è di Pulcinella, della sua inclinazione alla burla e al comico. E in particolare il marito Assuero, parassita sorridente e ben pasciuto, troppo vicino alla figura di un Pulcinella-macchietta, è quell'elemento di commedia che fatalmente "disturba" la tragedia, come osserva Andrea Di Consoli in un felice ritratto critico dello scrittore (*Le due Napoli di Domenico Rea*, Unicopli 2002). Né ritroviamo accanto a lei una figura capace di farsi pietosamente carico del suo dolore, come il servo di Ivan Illic nel racconto omonimo tolstojano (vedi la stimolante introduzione di Perrella). No, quel dolore non ha diritto di esistenza: resta lì, irrapresentato, quasi invisibile, e dunque senza alcuna possibile redenzione⁷³⁰.

Si aggiunga a questo il gusto tipicamente barocco, fortissimo in Rea, dell'atrocità, in un alternarsi continuo di situazioni comiche e tragicomiche, di notazioni pressoché sadistiche, come la descrizione di Maria, di invenzioni macabre (la malattia di Rita), di elementi mitici o favolosi di un tale barocchismo, tutto napoletano, che esige altresì una continua tensione della parola, una sorta di esibizionismo oratorio anche quando vi si alternano il macabro e il grottesco,

⁷²⁹ Ivi, p. 136.

⁷³⁰ La Porta Filippo, *Domenico Rea e la Vampata di vergogna. A Napoli il tragico non è più comico*, *Avvenimenti*, 26 Settembre 2003.

l'ironia e l'orrore. Si tratta del suo gusto barocco della parola che rivela in pieno la sua ascendenza dialettale. Il suo è uno strenuo amore napoletano per la parola, ma è anche un sentimento popolare e barocco della parola, della parola che deve ad ogni costo persuadere, della parola che è il veicolo della fantasia e di una fantasia tipicamente dialettale.

[...] e ogni tanto scoppiavano gridi, come stracci lanciati e frustati dal vento e che s'impigliano coi loro sfilacci dappertutto o urli selvaggi come di un essere diverso, non della mite sua moglie; le urla di chi, sotto le coperte, lotta con un mostro lurido e appiccicoso, che lascia la presa per avventarsi meglio, e stringere mortalmente, finché la donna emetteva quell'urlo di esasperata vita – ma che era di vivente e ironica morte – palese testimonianza che la vittima aveva perduto ogni ritegno, che viveva già lontana da tutti e da tutto, altrimenti non avrebbe potuto scovare una voce così assurda, di sopra d'ogni cosa, che ciascuno di noi deve tener nascosta in qualche parte come un animale riservato che vive sotterra e che vien fuori quando è cacciato e perseguitato con ferro e con fuoco.⁷³¹

Mario Pomilio, avendo ben compreso, come Barberi Squarotti, che la novità di questo romanzo sta proprio nel sentimento originale di libertà con cui Rea aveva sempre scritto, apprezza molto *Una vampata di rossore*, ritenendola perfino esemplare per la narrativa meridionale tendente a superare i limiti del romanzo convenzionale:

[...] a voler definire le misure stilistiche del Rea della “*Vampata*”, dovremmo parlare di nuovo di libertà. Dall'aulico al popolare, dalla parola di lontana origine libresca restituita a nuova efficacia a quella d'origine plebea assunta a un'icastica di solito sorprendente, dalla frase lucida e netta e che ha il sapore del parlato al periodo tirato d'un fiato per venti righe a secondare il movimento interno dei personaggi, vediamo Rea tentare i modi e gli accostamenti più disparati e riuscire, collocarsi consapevolmente alla convergenza della sua doppia origine, quella culturale e quella dialettale, e salire a risultati che hanno tutta la dignità e l'intima coerenza d'un vero e proprio linguaggio sempre pieno di calore, ma capace del grave come del dolcissimo, del crudo e crudele e tragico come dell'ironico e perfino, anche qui, dell'umoresco. Oltre tutto, un simile linguaggio può riuscire esemplare per certa nostra narrativa meridionale, può contribuire a liberarla, se la lezione sarà intesa, dalle misure un po' ferme cui aveva finito per vincolarla il magistero de “*I Malavoglia*”. Nel senso che, allo

⁷³¹ Ivi, pp. 20-21

stesso modo che “*Una vampata di rossore*” rappresenta la rottura oltretutto significativa (e significativa perché poetica) d’una poetica dell’impersonalità che aveva continuato pur sempre a operare, sia pur stancamente, nel sottofondo del gusto meridionale e in genere in tutta la nostra narrativa regionale, così rappresenta la cosciente rottura di quel tipo di prosa essa pure meridionale e regionale, che, per rispecchiare troppo da vicino il dialetto, finiva per rifare dall’esterno il verso al Verga, e rivelare un che di legato, d’impacciato, d’angusto, una scarnita e documentaria elementarità la quale, incapace dell’alta concentrazione poetica cui sa giungere l’autore de “*I Malavoglia*”, cadeva così spesso nel grigiore e nella monotonia.⁷³²

Una vampata di rossore è, d’altra parte, un libro condotto su un registro basso, monocorde, come del resto richiede la gravità del tema. L’ispirazione è unitaria, lo stile è compatto, la narrazione è dominata senza alcuna caduta verbale. L’estro linguistico di Rea, qui sprovvisto d’intensa energia, si è attutito, ripiegandosi in un’intensa meditazione, mentre la scrittura, senza concessioni liriche o suggestioni simboliche, acquista progressivamente spessore metaforico, proprio nel momento in cui chiama le cose con il proprio nome. In *Una vampata di rossore*, quindi, Chele è «una siringaia, la monaca di casa del piano sottostante che viveva di preghiere e di iniezioni a giornata», Rita è la «mammana» che «al paradiso ci credeva davvero: come ad un grande albergo, con belle verande lanciate sui prati e orizzonti di mare, con barchette bianche dalle vele gonfie e naviganti per diporto», e Assuero «quando non gli doleva la caviglia era il miglior uomo del mondo»: personaggi che si svolgono con gli affetti, le violenze, le ansie e le speranze della gente napoletana senza pronunciare quasi mai una parola in dialetto. Tutti i personaggi delle sue storie sono dello stesso stampo e parlano nello stesso tono armonioso e gesticolante, pirotecnico e burattinesco, pieno di barocchismo e carico di vulcanismo. Sia quando affiorano i ricordi, sia quando domina la situazione presente, prevale un periodo complesso e ben strutturato, che talora supera la lunghezza d’una mezza pagina. La narrazione raggiunge un equilibrio e una misura interna che coinvolge il lettore e lo sollecita a soffermarsi e riflettere quasi ad ogni pagina, mentre nei primi libri c’era quel ritmo incalzante

⁷³² Pomilio Mario, *Domenico Rea e la narrativa meridionale*, Nord e Sud, cit., pp. 69-70.

e frenetico che lo spingeva a correre nella lettura, per giungere in un istante al finale, solo quando c'era un finale.

Si nota che il pensiero dell'autore e il crescendo drammatico dei personaggi si rivelano qualche volta in litote, in un periodare fortemente ipotattico, composto di frasi oggettive, relative e subordinate in genere:

«Ma *non* finiva di accarezzare, sorretta da una svanente ragione, il temerario progetto *che*, una forza pullulante come un cavo sull'addome, la tratteneva e, potendo muovere la parte superiore del corpo e le braccia e le gambe, si avvedeva *che* il grembo *più che* inchiodato era diventato una cosa morta, *che* tendeva a sprofondare dentro se stesso».

«Nutriva la segreta speranza *che non* fosse morta; *che* si trattasse di un caso di catalessi; *che* si trattasse di un gioco crudele; *che* qualcuno l'avesse addormentata con un filtro; e che, come dai chiari segni del suo volto che andava rasserenandosi, era sul punto di svegliarsi e di dirgli i particolari della sua ultima assistenza notturna»⁷³³.

L'eleganza è infatti evidente oltre che in quello stile dell'autore, carico di estro barocco, nella forte vocazione al figurato. Le metafore hanno una densa fisicità domestica, una profondità materica: «Il cielo pulito come un pavimento, i palazzi indorati dal sole come pesci fritti». Qui si può rammentare perlomeno una delle tante belle similitudini che arricchiscono il romanzo, il quadro di casa Rigo poco prima del decesso di Rita: «La porta di casa di Assuero Rigo già era spalancata, come *le porte dei cinematografi* nei paesi, negli ultimi cinque minuti di proiezione, per un'entrata libera e gratuita».

Vorremmo infine ricordare alcuni giudizi critici di notevole rilevanza al riguardo dell'evoluzione letteraria di Rea in *Una vampata di rossore*, che affermerebbero che siano proprio la lingua e la sintassi veementi del libro a costituire, sessant'anni e più dalla sua prima pubblicazione, la maggiore sorpresa per il lettore di oggi. Scrive Aldo Camerino nel 1959:

Dopo un avvio che potrà sconcertare qualcuno, ecco il racconto tutto chiazzato di chiari luminosissimi e di scuri non meno azzeccati. Gran pittore di paesaggi umani, Rea è scrittore che ha imparato a correggere la natia rapidità lampeggiante: e senti che ha studiato a lungo e lavorato ciascun episodio, ciascuna frase. Non c'è nulla di superficiale. Tutto è serio e dolente al possibile. E tutto è detto con le parole che Rea

⁷³³ Rea Domenico, *Una vampata di rossore*, cit., pp. 226, 245-46.

poeta trova nell'inesauribile dovizia delle sue partecipate sofferenze. Lo stile è di Rea e suo soltanto. Senza aderire a nessuna delle maniere d'oggi o di ieri, Rea ha una squisitezze di sentire, una conoscenza della realtà, una padronanza dell'animo degli uomini e delle donne che ha inventato, una sicurezza di tratto, una bravura severa ed esatta⁷³⁴.

Una vampata di rossore non si limita ad essere un romanzo ossia un intreccio di racconti, anzi diviene perfino la metafora del destino del proprio creatore:

[...] se non altro, perché ci voleva un coraggio grande per rinunciare a tutto. Pochi scrittori ne sarebbero stati capaci. Se la prova della statura di uno scrittore consiste nel saper andare contro il proprio talento, vietandosi ciò che riesce più facile a lui e più gradito al pubblico, allora Rea fu un vero scrittore quando scrisse la *Vampata*. [...] La *vampata* fu la descrizione di come arriva a spegnersi un lampo di magnesio. O meglio, è lo spegnimento di un lampo e insieme la sua descrizione. Quel primo romanzo di Rea è anche un libro narrativo: racconta una storia e ne descrive segretamente la forma. Solo oggi, oggi che abbiamo sotto gli occhi l'intera parabola letteraria e conoscitiva di Rea, lo possiamo vedere anche così, come un libro che custodisce l'immagine di tutta una vita, come la metafora del destino di uno scrittore.⁷³⁵

Ruggero Guarini, nel 2005, analizza le ragioni della grandiosità del libro, ma pure quelle del velo d'oblio che coprì tale grandiosità per lunghi decenni, non assolvendo tuttavia lo stesso autore di grande parte di responsabilità di quell'oblio.

[...] da un impasto di dolore, amore, devozione, pietà, contrizione e vergogna, *Una vampata di rossore* è un libro grandioso. Una materia psicologica e morale bruciante, una struttura originale e complessa, un'orchestrazione sapiente dei diversi piani del racconto, infine una prosa che trascorre con agilità e naturalezza dai modi veloci e scattanti a quelli lenti e serpeggianti, dai periodi lunghi e costruiti a quelli brevi e spigolosi, dall'andante all'allegro e dall'allegretto al presto, ne fanno uno dei romanzi più belli del nostro Novecento.

Strano il destino di questo romanzo. Quando uscì fu accolto da non poche recensioni piene di rispetto, di ammirazione e a volte di entusiasmo. [...] Ma presto sulla *Vampata*

⁷³⁴ Camerino Aldo, *Il primo romanzo di Domenico Rea, Il Gazzettino*, Venezia, 30 giugno 1959, p. 3.

⁷³⁵ Scarpa Domenico, *Le 99 disgrazie di Pulcinella, ossia Domenico Rea nel canone del Novecento*, in AA. VV., *La tradizione del "cunto" da G.B. Basile a Domenico Rea*, cit., pp. 358-59.

cadde un oblio che ovviamente fu in qualche misura dovuto anche al dilagare, negli anni Sessanta e Settanta, in quasi ogni tinello della nostra società letteraria, dei nuovi “discorsi” legati all’avvento dell’età del benessere: prima quelli fomentati dalle nostre astute e un po’ teppistiche neo-avanguardie sulla grande missione artistica e culturale del gruppo ’63, quindi quelli suscitati dagli effetti del Sessantotto e degli anni di piombo nelle teste dei nostri maestri del pensiero, infine quelli incessantemente prodotti da un’industria letteraria sempre più smemorata e spensierata. Ma di quel lunghissimo oblio fu un po’ responsabile anche lui, giacché proprio dopo il parto di quel romanzo, forse anche perché frastornato e allarmato da quei nuovi cicalecci letterari e metaletterari, nei quali non tardò a scorgere il segno dell’emersione di un mondo che non capiva e che non lo capiva, incominciò a incoraggiare la propria rimozione con l’improvvida scelta di dedicarsi pressoché esclusivamente a un’assidua produzione pubblicistica di interesse quasi soltanto locale.

Non si può escludere che la principale di quelle cause (della rinuncia reana) si annidasse nello stesso temperamento dell’uomo, che presumibilmente apparteneva [...] alla specie degli artisti mercuriali, impazienti e un po’ lunatici, insomma alla smaniosa e allucinata congrega dei nati sotto Saturno.⁷³⁶

Tornando però molto indietro con gli anni, vorremmo citare per intera una lettera di Calvino a Rea, datata il 4 giugno 1959⁷³⁷, in cui Calvino commenta il nuovo libro dell’amico Rea.

Caro Rea,

ho letto *Una vampata di rossore*. È un libro serio. Hai puntato sulle cose più grosse: il valore della vita, il senso della morte, il nodo d’egoismi che si cela in ogni convivenza, e la verità dei rapporti umani. E l’hai fatto con una costante corrente di poesia, e con squarci di racconto molto belli, specie nelle vicende dei giovani. E la costruzione narrativa, dove il proliferare e ritorcersi su se stesso del cancro s’identifica col proliferare e rinvolversi dei ricordi e dei rimorsi, rende il libro attuale anche sul piano della tecnica formale.

Hai avuto coraggio a lasciar da parte gli aspetti più vistosi della tua narrativa di ieri, per darti tutto a quest’attenzione a una verità sentimentale e morale. Io, legato sempre più al paradosso, alla scoperta e alla riduzione del meccanismo schematico della vita, un po’ t’invidio questa capacità di fedeltà alla complessa umiltà dei movimenti quotidiani. E un po’ la mia natura di forzatore di significati e d’immagini mi porta a rimpiangere che tu

⁷³⁶ Ruggero Guarini, *La sua musa creaturale*, in Rea Domenico, *Opere*, cit., pp. XXVII-XXX.

⁷³⁷ Lettera citata in Trotta Nicoletta, *Dall’epistolario di “uno scrittore per caso”*: lettere di Domenico Rea ad Aldo Camerino, *Autografo*, XVII, 42, gennaio-giugno 2001, p. 40.

non abbia reso più lineare e perentoria ed esemplare la narrazione, la vita dedita al prossimo della signora Rita e il suo rapporto con l'egoismo degli altri e la morte degli altri nella morte di lei: insomma quel modo particolare con cui questo tipo di cose diventano assolute e lineari e perentorie nella *Morte di Ivan Il'ic*. (Ma è già un bel fatto che venga da citare questo altissimo riferimento).

È il "romanzo" questo? Credo di no, ma chi se ne frega?

Probabilmente hai cominciato a scrivere credendo di fare un racconto, e poi t'è venuto da allungarlo. Questo può essere il segno del salto, per te: che adesso, come prima scrivevi tanti racconti di cinque o dieci pagine, ora ne devi scrivere altrettanti di duecentocinquanta pagine l'uno. Perché è chiaro che noi non siamo di quelli che danno fondo all'universo in un'opera sola: tendiamo alla "commedia umana" fatta di tanti parziali approfondimenti della realtà.

Per ultimo riportiamo un parere critico assai acuto di Carlo Bo, che riteniamo applicabile al procedimento letterario di Domenico Rea, giunto a maturazione con *Una vampata di rossore*.

Il romanziere, prima di tutto, ammette il rapporto fra vita e romanzo, cioè fra la situazione reale e la situazione narrata o rappresentata, però egli, riguardo la sua materia narrativa, non sceglie secondo "leggi prestabilite né si lascia guidare da preconcezioni d'ordine filosofico": un vero romanziere, ossia scrittore in genere, deve essere dotato di "un'avventura" che lo salva dalla dimostrazione, dalla denuncia diretta, dal gusto dell'esempio.⁷³⁸

⁷³⁸ Bo Carlo, *Riflessioni critiche*, Sansoni, Firenze, 1953, p. 368.

**2.2. II PERSONAGGIO DI REA,
«DALLA MIMESI ALLA COSCIENZA»**

Dall'effusione romantica del 1943, attraverso la gestualità vivace e drammaticamente convulsa del 1946, si è approdati alla sofferta presa di coscienza della realtà; e questo è il percorso che quasi tutti i personaggi (e i motivi) di Rea seguiranno, riflettendo nelle varie fasi il diverso grado di approfondimento sempre collegato alla diretta esperienza esistenziale dello stesso⁷³⁹.

La polemica del valore dell'*azione* e quello del *personaggio* ha sempre interessato i dibattiti critici del Novecento. Se si può immaginare un racconto senza azioni, per esempio se si tratta di un racconto fortemente psicologico ed intimistico, sembra impossibile pensare ad una narrazione senza personaggio, umano o antropomorfo, come per esempio gli animali che figurano da protagonisti delle fiabe. Il personaggio rappresenta infatti il vero problema della narratologia, fin dalle premesse culturali del formalismo russo. L'analisi formalista non privilegia la psicologia del personaggio, conforme ad una metodica tradizionale, bensì i motivi che si organizzano nell'intreccio degli eventi, e i procedimenti che, collegando i temi fra di loro, danno vita al racconto; appunto come Tomasevskij ritiene che «l'eroe non è affatto una componente indispensabile della *fabula*. Esso è il risultato dell'organizzazione del materiale in un intreccio, e rappresenta, da un lato, un mezzo per collegare in serie i motivi, dall'altro un'incarnazione e personificazione della motivazione del loro collegamento»⁷⁴⁰. E nella linea del pensiero di Propp, ciò che conta, nella logica del racconto, è una tipologia evenemenziale rispetto a cui il personaggio è considerato come sfera d'azione, ruolo, attante o agente. Chatman, in contrasto con queste tendenze della semiotica del racconto, rifiuta di subordinare il personaggio alla priorità dell'azione o della funzionalità dell'intreccio ed afferma che:

Tanto il personaggio quanto l'evento sono necessari dal punto di vista logico e il predominio dell'uno o dell'altro dipende dal gusto mutevole degli autori e del loro

⁷³⁹ Prina Serena, *Invito alla lettura di Domenico Rea*, cit., p. 33.

⁷⁴⁰ Tomasevskij Boris, in Todorov Tzvetan, *I formalisti russi* (1965), Einaudi, Torino, 1968, p. 340.

pubblico [...]. Le storie esistono soltanto dove si presentano sia eventi che esistenti, e non vi possono essere eventi senza esistenti⁷⁴¹.

Per Chatman, il personaggio è un «paradigma di tratti psicologici» che «viene ricostruito dal pubblico per mezzo di tracce esplicite o implicite, organizzate in un costruito originale»⁷⁴², e qui «tratto» sta per indicare «qualità relativamente permanente stabile e costante», con un'ulteriore distinzione di codeste qualità da fenomeni più effimeri come sensazioni, stati d'animo, riflessioni, ecc. Anche Segre è particolarmente sensibile al valore del personaggio, che non è mai ridicibile, a suo parere, ad un semplice ruolo logico, che ci si occupa dei moventi solo per ricondurli all'azione. Segre ritiene che il rapporto dovrebbe essere rovesciato: «un'azione interessa nella misura in cui essa riflette l'indole e la volontà di un personaggio. Anzi il personaggio che per lo più ha nome e cognome, ed è iscritto ad un'anagrafe sia pur fittizia, costituisce un fascio di attitudini e di tratti caratteriali che, sia egli un individuo atipico oppure un tipo tradizionale o una "maschera" – a seconda delle poetiche e dei generi letterari –, costituisce *ipso facto* la spiegazione dei suoi moventi e contiene la possibilità di sviluppi ulteriori. Il personaggio, infine, attua l'unificazione delle funzioni, che hanno senso perché attuate da lui, diramantisi da lui»⁷⁴³.

Quest'ultimo aspetto ricordato da Segre è il più ovvio: infatti, per il narratologo, il personaggio è innanzitutto un supporto delle funzioni narrative. A proposito scrive Bremond: «se gli eventi non sono prodotti da agenti né subiti da pazienti antropomorfi, non può darsi racconto, poiché è solo in rapporto ad un progetto umano che gli eventi prendono senso e si organizzano in una serie temporale strutturale»⁷⁴⁴. Segre, inoltre, accenna a due altri aspetti del personaggio: l'azione rimanda ai moventi – l'indole e la volontà; questi ultimi trovano la loro spiegazione in un «fascio di attitudini e di tratti caratteriali»; e così

⁷⁴¹ Chatman Seymour Benjamin, *Storia e discorso*, Pratiche, Parma, 1981, p. 117.

⁷⁴² Ivi, p. 130.

⁷⁴³ Segre Cesare, *Le strutture e il tempo*, Einaudi, Torino, 1974, pp. 45-46.

⁷⁴⁴ Bremond Claude., *La logica dei possibili narrativi*, in AA. VV., *L'analisi del racconto*, Bompiani, Milano, 1969, p. 102.

il discorso si riannoda a quello di Chatman e permette di recuperare una problematica tradizionale, concernente la psicologia del personaggio.

Per quanto riguarda la sfera della poetica del neorealismo, va sottolineato che c'era una convinzione quasi comune che fosse sufficiente descrivere, fare una cronaca senza che si tentasse di risalire alle cause storiche (*moventi ed influenze*) di ciò che veniva descritto, per renderlo realisticamente. Ci si convinceva inoltre che proprio dalla denuncia violenta e provocatoria, l'attività letteraria traesse la forza per imporsi e le ragioni di esistere. Si tendeva cioè a delimitare intenzionalmente la realtà esterna entro un ambito ristretto nel quale a contare fossero soltanto i fatti (*le azioni*), i rapporti sociali intesi nella loro forma più semplificata e superficiale, ed in cui ad essere eliminata fosse soprattutto la ricerca della struttura profonda da cui traevano origine.

Questa convinzione rappresenta la base della poetica neorealista, che in parte si contraddice con la ricerca realista degli scrittori letterariamente più dotati del periodo (come Jovine e Pratolini per esempio), e proprio per questo contrasto consente di misurare la profondità della frattura apertasi nella produzione del dopoguerra. L'esigenza neorealista di una narrazione oggettiva implicava al narratore il rifiuto della tendenza al ripiegarsi su se stesso e sui suoi moti coscienziali. All'indagine sugli effetti che gli avvenimenti provocano nell'animo del personaggio si sostituiva l'indagine sulla realtà, ma non colta come luogo estremamente complesso di fattori e di spinte dinamiche contraddittorie la cui enucleazione aveva permesso all'autore di rappresentare, attraverso una situazione quotidiana, l'arco storico in cui questa si inseriva. Proprio nell'immediato dopoguerra, che fu un periodo di crisi ma pure di euforia e di speranza, quando sembrava che una dimensione umana potesse riempire il mondo di valori positivi in grado di abolire quel senso d'angoscia e di demoralizzazione dell'uomo novecentesco, ad essere accantonata era la ricerca delle cause di quello stato d'animo, ricerca che sarebbe stata legittima ed effettivamente utile per una trasformazione della società. Il rapporto di armonia fra individuo e totalità fu apparentemente recuperato e ricomposto, e fu ristabilita una prospettiva

favorevole all'uomo e si ripristinò la convergenza tra la dialettica dell'individuale e quella del sociale, che dal Novecento in poi erano state inserite in due direzioni diverse che si scontravano in un antagonismo frontale; però lo scrittore neorealista non badava a recuperare quella totalità, limitandosi l'indagine sul quotidiano, e stabilendo con esso un rapporto subordinato.

Il personaggio riacquistava di conseguenza sì un certo livello di concretezza, ma, nel contempo, perdeva la problematicità, che aveva acquisito nell'Ottocento, con la poetica realistica. Il narratore si liberò finalmente dagli spazi stretti novecenteschi in cui doveva muoversi, e che lo limitavano alla constatazione dell'indifferenza, del male di vivere, della malattia, del caos; e allora poteva confrontarsi con una realtà piatta, distante da una visione del mondo più generale, sia perché in effetti la ricerca più avanzata stava a negare proprio la possibilità di rielaborare un sistema in questo senso, sia perché l'estetica marxista italiana non aveva ancora indicato altre vie che non fossero quelle di un moralismo astratto, sia perché la volontà di intervento immediato accantonava tutti gli altri problemi.

Insieme al rifiuto del predominio dell'io, c'era anche il rifiuto di tutta la problematica che l'aveva prodotto, dando luogo a una mimesi della realtà circoscritta al dettaglio e in genere appiattita. Ciò diede una poetica fortemente caratterizzata per un accento ideologico-politico, immediatamente e scopertamente polemica nei confronti della situazione sociale italiana post-bellica, tendenzialmente pronta a riconoscere il popolo depositario dei valori positivi, tesa a sostenere la legittimità delle sue lotte.

Al riguardo del nostro scrittore, possiamo ribadire che il primo Rea in effetti sembra propendere a dare il predominio quasi esclusivamente all'*evento* più che al personaggio. E infatti il racconto d'azione si accontenta del *flat character*, il tipo piatto, costruito attorno ad una sola idea o qualità. Quell'artificio della lacerazione improvvisa dei primi racconti contribuisce evidentemente a far prevalere il gesto risolutore rispetto all'analisi psicologica del protagonista, e si adatta ampiamente alla prosa scoppiettante del Rea di *Spaccanapoli*. Il personaggio comunque c'è, però è presente come ombra, come una macchietta. In ogni racconto è sempre

possibile individuare una serie di rapporti, fattuali, sentimentali, psicologici o d'altro tipo che collegano fra loro i personaggi lungo trame e intrighi più o meno complessi. (in effetti quest'intreccio di rapporti nei primi racconti, Rea lo fa intuire al lettore, e non lo esplica sulla pagina, oppure lo esplica in pochissimi istanti, rivolgendo il racconto verso la conclusione. Ciò si nota in racconti come *Tuppino e Pam! Pam!*). A proposito dell'edificazione del personaggio nel Rea, ci troviamo propizi a ribadire le parole di Giancarlo Vigorelli che scrive in una nota di lettura del primo libro reano, *Spaccanapoli*, nella quale il critico giudica il neo-narratore, «uno scrittore, un particolare scrittore, genuino e manierato, carico e gonfio, fantasioso e loico», ma soprattutto «scrittore, capace di storie, di situazioni, di caratteri (più che di personaggi)»⁷⁴⁵.

Ciò lascia una zona d'ombra nel libro, di cui alla fine restano in mente immagini divertenti e pirotecniche ma qualche carattere, qualche personalità, perché in realtà solo alcuni personaggi ne hanno una autentica, che non ricalchino modelli-tipo prestabiliti (il marito cornuto e gabbato, la moglie giovane, bella e smaliziata, il padre padrone, il giovincello protetto ed iniziato sessualmente da una matura matrona).⁷⁴⁶

Quella di *Spaccanapoli* è un'umanità violenta, nel contempo tragica e carnevalesca, mossa da passioni travolgenti e primitive, che risponde ad un'etica dettata esclusivamente dalla fame e dai bisogni materiali. La straordinaria vitalità dei personaggi è sintetizzata nella frequente scelta di protagonisti giovani, alla presa con la propria disordinata educazione alle miserie della vita. L'attenzione del narratore si concentra soprattutto sui destini individuali (di qui la scelta prevalente del racconto in prima persona) e manca quasi del tutto dell'impegno sociale caratteristico della successiva raccolta *Gesù, fate luce!*, la cui atmosfera sembra nondimeno anticipata ne *L'interregno*.

Fatti, persone e cose sembra che Rea li mimi con i gesti. Dai primi due libri, *Spaccanapoli* e *Gesù, fate luce*, viene fuori l'immagine di un narratore immediatamente fissato in uno schema di mimetica trascrizione di un mondo popolare colto con istintiva felicità nel gesto, nelle grida, nei colori più vivi e

⁷⁴⁵ Cfr. Durante Francesco, *Cronologia*, in Rea Domenico, *Opere*, cit., p. CX. (La nota è del 16 aprile 1947).

⁷⁴⁶ Onorati Lucia, *Domenico Rea, scrittore napoletano*, cit., p. 47.

clamorosi, e con una tensione sentimentale e sociale di ogni azione e di ogni intenzione. Si tratta, a parere di Barberi Squarotti, di «un discorso narrativo del tutto puntualizzato, privo di possibilità inventive e al tempo stesso di varietà verticale, di approfondimento: da misurarsi interamente sulla varietà orizzontale dei suoi esiti, sulla riuscita della mimesi tentata in sempre nuovi assaggi nei casi più diversi del mondo popolare di Napoli e della provincia [...] Tipico narratore di una felicità nativa tutta tesa alla rappresentazione istantanea, senza preoccupazioni di struttura e di costruzione, il Rea dei primi racconti descrive un'immagine del Sud, di Napoli, secondo i termini consueti della fertilità inventiva e pittoresca del gesto, della parola, risolvendo i dati stessi della miseria in linee e colori e suoni, senza tragedia e dolore»⁷⁴⁷.

Lo scrittore napoletano, a tal proposito, ci fornisce, come in tante altre volte, un'autodefinizione, riconoscendosi per lo più un novelliere che non si occupa tanto di attenersi ad un sistema preciso per l'edificazione del proprio personaggio. Egli è uno scrittore di parole, non di figure.

Io non mi sono mai messo a tavolino; io credo in pieno all'ispirazione proprio totalmente, e alle volte mentre scrivevo una lettera, questa diventava un racconto. [...] Ma soprattutto a spingermi a scrivere un racconto non è mai stata una figura o un fatto ma sempre le parole, le parole! E questi continuano a parlare di neorealismo, invece sono proprio le parole. Pam! Pam! che cos'è Pam! Pam! E chi lo sa! [...] Per me la difficoltà sono proprio le prime parole che mi daranno tutto un tono, tutto un motivo. Perché poi il fatto c'è sempre: basta che metti le parole, i fatti ci sono.⁷⁴⁸

A tale proposito Silvio Perrella ha acutamente notato che il giovane Rea scrisse «*La "Segnorina", I capricci della febbre, Mazza e panelle*, tra gli altri, senza mai darsi il tempo d'indagare una psicologia, ma piuttosto facendo apparire e sparire figure come in un teatro d'ombre. Quel che contano sono soprattutto i gesti, a volte meccanici, a scatti, come se le sue figure fossero caricate da una molla carnale pronta a esplodere (e naturalmente a volte si pensa ai migliori

⁷⁴⁷ Barberi Squarotti Giorgio, *Domenico Rea: dalla mimesi alla coscienza, Nostro tempo*, cit., p. 117.

⁷⁴⁸ Fornaini Maurizio, *La necessità delle parole, Intervista a Domenico Rea, Inventario*, cit., p. 3.

Pulcinella e alla geniale trasfigurazione moderna della maschera fatta da Totò)»⁷⁴⁹.

In questo senso si può notare che in ciascuna delle prime brevi opere di Rea sono evidenti i segni della fretta un po' disordinata e incontrollata in mezzo alla quale sono state composte: non nello stile, che anzi è, come abbiamo analizzato, già abilissimo e compiuto, ma nella struttura psicologica dei protagonisti. Le prime pagine di *Spaccanapoli* possono essere ritenute degli assaggi per un racconto, sono dei tentativi per un più largo studio sul mondo interiore del personaggio napoletano, che sia più profondo del carattere e formi la sostanza di una civiltà e di un modo di esistere. Dietro alla frammentarietà della cronaca lo scrittore riconosce il ritmo e il moto unitari della storia e questi cerca di portare sulla concitata scena della sua rappresentazione.

Pur notando questa noncuranza ad un personaggio ben edificato nei primi racconti, ed una tendenza a far risaltare di più il fatto, il gesto, l'*evento*, va sottolineato tuttavia che Rea non cade in quel limite del documentarismo neorealista, di quella realtà appiattita. Dai primi racconti minimi di *Spaccanapoli* a quelli più elaborati di *Quel che vide Cummeo*, egli compie in effetti la sua spoglia della realtà documentaria con un realismo psicologico che del documento sottolinea tutta la carica drammatica. In lui l'esigenza di conoscere e di comprendere pare più persistente di ogni intenzione elogiativa e della sua stessa partecipazione. Sollecitato comunque con un appassionato richiamo da questo mondo da rappresentare, Rea è ben consapevole della resistenza da opporre all'assalto di questo risentimento che la protesta gli offre come grezzo ed astratto schema. Pare evidente che si tratti di una difficile resistenza dal momento che si osserva una ricorrente presenza, diretta o indiretta, del narratore nel racconto.

Quella carica drammatica è evidente in un racconto come *L'interregno* che riesce ad essere una denuncia vigorosa degli errori della guerra in quanto batte il suo accento drammatico non tanto sul realismo di una descrizione quanto sulla verità psicologica dei personaggi. In questo racconto, più che la catastrofe della guerra, ciò che impressiona e si attacca alla memoria del lettore, è quella

⁷⁴⁹ Perrella Silvio, *Introduzione* a Domenico Rea, *Spaccanapoli*, cit., p. 3.

meditazione sulle sensazioni del giovane protagonista, tendente ad appagare i propri desideri anche in quell'orrido ambiente di distruzione, ma su quelle segrete della sua ragazza, oscillanti tra panico e desiderio.

Abbracciare dunque Elena e rubar appunto, in fretta e furia, almeno un peccato al capriccio. Per il pentimento, io son dell'opinione che c'è sempre tempo, e molti più peccati, di cui ci si pensa, ti danno molto più onore. È come entrare in Paradiso da veterano coperto di medaglie.

«Non t'incaricare di me e di quello che ti faccio» bofonchiai a Elena. «Prega, tu. Io non posso più rinunciarvi. O se no, quando?»

Sapevo che una parte della sua persona, quella meno in vista, forse era d'accordo con me e che, se fosse stata agli ordini del suo cuore, avrebbe ceduto, sia pure a occhi chiusi, stando tra vita e morte.

“Ma se usciamo da qua sotto?” sembrava rispondermi, guardandomi come alla tentazione. “Se usciamo?”⁷⁵⁰.

Tuttavia quell'appassionato richiamo alla partecipazione si coglie evidentemente nel primo racconto di Rea, quell'eccezionale *La figlia di Casimiro Clarus*, in cui il personaggio si presenta da solo, con la voce del narratore-maestro, dando lungo la narrazione più che gli informanti fisici, quegli proprio psicologici e sensazionali di lui e degli altri personaggi. E da quest'ottica il racconto si potrebbe ritenere un monologo interiore, tutto svolto nella psiche e nella memoria, più che nei fatti e nelle parole del protagonista. Da quei ricordi romantici del maestro, esce fuori i caratteri del personaggio di Katy, che «va considerato secondo l'ottica naturalistica, come una buona parte di quelli che continueranno a popolare la sua narrativa. Certo, è un personaggio ancora caratterizzato da un comportamento passivo, pieno di cautela, in confronto agli altri, i quali terranno invece un comportamento più “riprovevole”, anarchico, dettato dall'istinto e dalle necessità basilari insoddisfatte, piuttosto che dalle regole della buona educazione»⁷⁵¹.

Il primo Rea riesce a dipingere il personaggio con poche pennellate, con un numero limitato di parole, anzi qualche volta con una sola parola. Nel breve

⁷⁵⁰ Rea Domenico, *Spaccanapoli*, cit., pp. 99-100.

⁷⁵¹ Romeo Vincenzo, *Domenico Rea, lo stilista plebeo*, cit., p. 6.

racconto *La Signorina*, alla sigla iniziale sono inchiodati il ritratto iniziale (anche se colto di sfuggito) e almeno un'idea sulla sorte del personaggio, il cui ruolo sociotematico, racchiuso anche in questa sigla, all'interno del racconto potrà essere messo in gioco dal narratore, e Rea opta infatti per quel finale drammatico. Va sottolineato però che, in questo procedimento, il «nome e le varie attribuzioni e descrizioni possono avviare il processo ermeneutico su isotopie interne al racconto stesso»⁷⁵²; dal momento che l'identità si basa in qualche misura sui presupposti culturali (enciclopedici e pragmatici) del destinatario, sui contesti e sistemi di riferimento impliciti che il narratore ritiene di avere in comune con il lettore. Si vuole accennare qui al significato emblematico del personaggio della *Signorina*, per cui non si dà nessun commento o interpretazione, sicché spetta al lettore far valere una corretta competenza ermeneutica. Il titolo *La «Signorina»*, inoltre, evoca immediatamente le inedite relazioni interpersonali, lo sconvolgimento sociale, antropologico e comunicativo determinato dal clima spericolato, avventuroso, dolorante dell'occupazione angloamericana. Ciò vuol dire, in altre parole, che l'interpretazione del personaggio della *Signorina* che Rea voglia far partire proprio dalla sigla del titolo, dipende dal bagaglio culturale del destinatario, in altre parole, se il destinatario non fosse al corrente delle condizioni sociali di Napoli nel dopoguerra, non gli sarebbe del tutto possibile identificare il significato della sigla. All'interno del testo Rea affida la scoperta del personaggio soprattutto ai dialoghi e il narratore non interferisce spiegando né il ruolo né i caratteri, solo situazioni. Ne *La Signorina* (e non la signorina, quindi), l'atto di nascita del personaggio è la sua denominazione, in senso lato, la costruzione cioè di un'identità a partire dal nome e dagli altri attributi. *La Signorina* è già fissata nell'appellativo popolare napoletano degli anni dell'occupazione angloamericana. Il suo ritratto è certamente deformato da questa miope ideologia, ma è perfettamente funzionale all'ambivalenza del personaggio (una *signorina* che va con gli americani) e della vicenda narrata (vittima della guerra in cui credeva morto il marito e costretta a prostituirsi per sopravvivere alla povertà). Si può dire che questo personaggio arriva sulla scena con nome (identità), cognome (livello

⁷⁵² Marchese Angelo, *Analisi del racconto*, Mondadori, Milano, 1983, p. 205.

economico-sociale, moglie-segnorina), città d'origine (derivata proprio dall'appellativo stesso, che di certo spetta a Napoli o comunque ad una città del Sud), mestiere o ruolo, tempo (gli anni del dopoguerra), e, soprattutto con ogni altro connotato che preliminarmente (o in corso di vicenda) possa contribuire ad una sua identificazione (le azioni, appunto, del suo lavoro attuale); e sarebbero rintracciabili anche alcuni tratti storici (gli *eventi* che l'hanno costretta a fare queste azioni), ma mancano però i tratti psicologici, caratteriali della giovane mogliera.

Per Salinari⁷⁵³ il neorealismo si è limitato alla facciata esteriore della realtà, ad una semplice cronaca degli avvenimenti, dei gesti, delle parole, con un'adesione epidermica, bozzettistica ai fatti. Lo sviluppo dal neorealismo al realismo significa dunque un passaggio dalla cronaca alla storia, dal bozzetto alla vera costruzione romanzesca. Il realismo non si ferma alla superficie, coglie le linee profonde del processo storico, analizza fatti privati e personaggi di grande profondità psicologica, ne consegue che moti interiori e realtà sociale si compenetrano in una struttura organica, diventano binomio inscindibile. Nei vivaci racconti iniziali di Rea «si reincarna», secondo Pullini, «il realismo napoletano dell'Ottocento con un piglio più secco e un'ambientazione moderna»⁷⁵⁴. Michele Prisco, recensendo *Spaccanapoli*, afferma che, con i personaggi di questi racconti, anche quelli minori, ci accorgiamo d'essere di fronte a «uomini compiuti perfettamente conclusi con tutto il loro carico di passionalità», di cui possiamo compiere un ritratto completo con vita e pensiero, dramma e gesti, che non dimostrano sulla pagina, ma comunque li possono compiere, e qui consiste il segreto dell'arte di Rea, cioè nel dar «vita a ogni personaggio con un tratto, un atto, una parola, uno sguardo».

In questi ultimi anni, romanzi e racconti son pieni di reduci che trovano la sposa perduta, di uomini infoiati, di grasse e sfatte prostitute provinciali, di soavi fanciulle, d'arricchiti ignoranti, di delinquenti per amore: ma sono tutte figure che obbediscono solitamente a uno stampo, quando non le riscatti una sofferta esigenza. Tanto vero che

⁷⁵³ Salinari Carlo, *Discussioni e conclusioni su Metello e il neorealismo*, Società, giugno 1956, p. 603.

⁷⁵⁴ Pullini Giorgio, *Il romanzo italiano del dopoguerra*, cit., p. 251.

appena si staccano dalla penna spariscono, come precipitati in un buco. Qui, in *Spaccanapoli*, Rea, molti personaggi li tocca solamente, ed essi mandano una nota, e questa nota è importante, continua a vibrare, fa parte dell'intero libro. E i personaggi appaiono rinnovati, e c'è la sorpresa dei primi incontri, tanto più stupita e come miracolosa, se si pensi che Rea è al suo primo libro, ed è un giovane⁷⁵⁵.

Se consideriamo un racconto come *Pam! Pam!*, non distinguiamo altro che gesti, azioni, dialoghi e subito conclusione; però in mezzo, cogliamo la presenza di vari personaggi dipinti con pochissime parole, fra cui, per esempio, quello della donna che, avendo tradito l'amante con il maresciallo della prigione per farlo uscire, alle parole dell'amante scarcerato, fra passione e paura, «ascoltava a occhi chiusi con la bocca sciupata che non riusciva a germogliare» e «aveva chiuso un'altra volta gli occhi col muso a fior di vento che glielo scompigliava. [...] Il muso di lei tremolava. Le batteva la tempia. I capelli si alzarono dal fondo dei pensieri irti e ramificati tra loro» e infine gli confessa che

“Io mi son prestata solo di corpo. Te lo giuro, stavo con la mente pura disotto. Come potevo farti restare con queste mani che non reggono più niente? Non mi avevi detto tu che, dentro al carcere, contano le mani?”

Lui sorrise, lei gli lanciò la mano che egli subito raccolse. Se le guardarono. Sembravano ragni che entrano in amore⁷⁵⁶.

Il racconto evidenzia quindi un'alta concentrazione dei sentimenti che appaiono solo in trasparenza, senza che Rea li nomini neanche una sola volta, e da questi sentimenti emergono chiare le figure dei due amanti. Egli costruisce solo una serie di azioni, le cui successioni si spiegano in convergenza con un secondo piano non descritto, interno ai personaggi. Tranne che per quelle mani che «ragni in amore» e per le bocche dei due amanti che una sola volta si attirano, sembra che sia la violenza a prendere il sopravvento, ma in realtà è l'amore che si conferma tramite il meccanismo della gelosia.

In *Tuppino*, il punto di partenza nell'esame del racconto può essere il codice proairetico, cioè che tende ad analizzare il carattere del personaggio, per arrivare a vedere l'azione come gioco di forze che divergono, convergono, si intrecciano nei

⁷⁵⁵ Prisco Michele, *Al parroco non piace Spaccanapoli*, *La Voce*, 20 marzo 1948, p. 3.

⁷⁵⁶ Rea Domenico, *Spaccanapoli*, cit., pp. 48-49 e 51.

modi più diversi. Quest'intreccio, infatti, Rea lo presenta in modo del tutto sintetico, in brevissimi dialoghi ed in certi momenti decisivi della sua esistenza i quali gli creano quel senso di gelosia contro la storia d'amore della figlia con un tenente, e lo portano velocemente alla propria fine drammatica, al fatto di sangue. In questo senso, *La Signorina, Pam! Pam!* e *Tuppino* confermano, secondo Romeo, «l'attitudine di Rea all'essenzialità della narrazione e all'impiego di trame semplici, prive d'inverosimili, fantasiosi intrighi e di colpi di scena»⁷⁵⁷.

Anche quando il racconto ha un più ampio respiro, come ne *L'Americano*, il personaggio rimane comunque piatto, colto soltanto dall'esterno, con la descrizione per lo più non approfondita; ma il personaggio è qui più tracciato nei dettagli della trama, finché non raggiunga la coscienza e la verità dell'io.

I capricci della febbre e *Mazza e panelle* tendono più direttamente al bozzetto costruito per delineare un ideale incontro del giovane con la vita, il farsi della sua esperienza e il maturarsi della sua umanità. In *Mazza e panelle* il mondo della rievocata fanciullezza porta all'ambiente scolastico che verrà riportato in *Ritratto di maggio* e in *Quel che vide Cummeo*, ma qui il tema e anche il personaggio del fanciullo scellerato non trovano comunque un maturo sviluppo. Si delinea, tuttavia, nella figura di Nunziata la bidella un'osservazione attenta di tesa psicologia, che sottolinea il contrappunto della finzione poetica del narratore in una facile cantilena ("Nunziata, questa notte t'ho sognata!"⁷⁵⁸), quasi a fissare qui e altrove i momenti distratti di una fantastica e malata malinconia.

A proposito dell'umanità di *Spaccanapoli*, Andrea Ciotti annota che

Il respiro breve dei racconti ha una rapida concretezza di riferimenti umani, lega più di quanto apparentemente non sembri le singole pagine in una corale rappresentazione di vita napoletana e anche quando sembra soffermarsi ai motivi o dati esteriori penetra in profondità e ritrae l'interiore e spirituale volto della città, risolvendo l'intonazione dolorosamente polemica in una scoperta appassionata di vita. Così l'accorata pietà, l'ironia e il compatimento bonario s'alternano e s'intrecciano nei diversi racconti non per essere clima d'un'unica realtà umana, ma quasi partecipazione della vita creatrice della parola, che si traduce nella vita creatrice delle immagini⁷⁵⁹.

⁷⁵⁷ Romeo Vincenzo, *Domenico Rea, lo stilista «plebeo»*, cit., p. 7.

⁷⁵⁸ Rea Domenico, *Spaccanapoli*, cit., p. 136.

⁷⁵⁹ Ciotti Andrea, *I miti umani di Domenico Rea*, cit., p. 158.

Piancastelli finisce a vedere nei personaggi di *Spaccanapoli*, degli «suarci esistenziali ed è perciò che lo scrittore, non volendo guidare i suoi pupi con la ragione, li abbandona a mezza strada e li stravolge o rendendoli innocui con le soluzioni finali o trasferendoli sul lettore, chiamato spesso ad una compartecipazione che comincia a spettacolo finito»⁷⁶⁰.

Da *Gesù, fate luce!*, Domenico Rea comincia a cambiare il proprio modo d'approccio alla sua materia che rimane la stessa: in confronto a come se ne serviva e ne abusava prima, egli comincia ad esercitarvi il proprio studio oltre la propria foga. È però evidente che da *Ritratto di maggio* in avanti, Rea comincia a cercare le motivazioni profonde che stanno dietro alla facciata rutilante e frenetica della realtà del vicolo e del basso.

Nei confronti con il percorso della cronaca letteraria del neorealismo (che procede dalla mera cronaca e dall'esplicita rappresentazione verso il lirismo e l'intimismo), ci si accorge che quello di Rea sia stato proprio inverso: con *Ritratto* (e poi con *Cummeo*), egli ha frenato il suo furore inventivo per accostarsi alle cose e agli uomini come «una maggiore pietas»⁷⁶¹; ma sempre dal di dentro, cominciando a sottolineare ed a rispondere di persona, dando vita al dialogo con i fatti e chiarificando sia l'impronta realistica che il fondo sociologico. Rea qui ha narrato con una libertà fantastica pressoché nulla dentro la costrizione dell'immagine preesistente, rappresentata dagli eventi che ha visto di persona, e che hanno colpito la sua sensibilità. Non volendo adornare il racconto dei fatti, opta per scrivere un libro com'è in realtà, cioè un libro aspro, violento e pieno di crudeltà, dandoci allora dei ritratti umani approfonditi.

«Il significato del personaggio», scrive Hamon «o il suo valore [...] non si costituisce unicamente per *ripetizione* (ricorrenza di contrassegni, di sostituti, di ritratti, di temi conduttori) o per *accumulo e trasformazione* (da un meno determinato a un più determinato), ma anche per opposizione, per *relazione* con gli altri personaggi dell'enunciato. Tale relazione [...] si modificherà da una

⁷⁶⁰ Piancastelli Corrado, *Domenico Rea. Il Castoro*, cit., p. 39.

⁷⁶¹ Baldacci Luigi, *Il linguaggio, autentica invenzione di Domenico Rea. Riproposti I Racconti dello scrittore napoletano*, *Giornale del Mattino*, Firenze, 3 giugno 1965, p. 3.

sequenza all'altra [...] secondo rapporti di *rassomiglianza* o di *diversità*»⁷⁶². Da quest'ottica possiamo interpretare il procedimento di mettere in contrapposizione quei due mondi diversi dei nuovi scolari, il quale gli consente di mettere in rilievo quelle *diversità*, e di frugare le cause profonde che si occultano dietro l'inquieta ed apparente realtà del mondo dei poveri. In questo senso sono molto impressionanti le scene dell'occorrente scolastico, dei grembiuli, e in particolare quella della merenda, quando la miseria, resa pesante e corposa, più che nell'aspetto selvaggio dei piccoli plebei, e nella mancanza del necessario per frequentare la scuola, si coglie nella fame, una grande fame, esclusiva, da spettacolo, che si sazia solo alla vista di mangia e non col pane: i piccoli osservando «attentamente i morsi» dei fortunati «si strusciavano le mani dal piacere pensato e dall'ingordigia».

Notiamo del resto che nella classificazione sociale di Rea, una gradazione eroicomica, la quale si riflette nella vita dei figli dei ricchi, i *paladini*, descritta tramite l'incantata psicologia dei bambini miseri, partecipi della loro interessata ospitalità. In questo senso, scuola e gioco legano gli uni agli altri i ricchi e i poveri, che pur domani, usciti dai giochi infantili e scolastici, avranno un avvenire tanto diverso e solo occasionalmente si incontreranno per strade lontane in cui i ricordi si annebbiano e si affievoliscono, mai, però, si annullano completamente.

Era evidente che Fioravanti a scuola ci veniva per un di più. E non potevamo essere noi i suoi amici, né la scuola il suo giocattolo. Eravamo i suoi compagni occasionali per un periodo che sarebbe andato perduto senza rimedio e solo noi ci saremmo ricordati di lui da grandi, non lui di noi. Lo stesso accadeva con Balestra, Gigliotti, Sgherro. Vivevano con noi solo in classe. Cessata la scuola, subito passano in un mondo migliore, noi in un peggiore⁷⁶³.

Nelle altre pagine del libro, *migliore e peggiore* rappresentano due aspetti del mondo sottinteso nei rapporti sociali con diverse possibilità di riuscita, chi nella miseria e chi nella prosperità, ma l'una come l'altra forma sono comunque aspetti solo parziali dell'umanità, perché la drammatica solitudine dell'uomo non è data unicamente dall'aver o dal non avere, quanto dalla possibilità di trovare negli altri

⁷⁶² Hamon Philippe, *Semiologia, lessico, leggibilità del testo narrativo (1972-73)*, Pratiche, Parma-Lucca, 1977, p. 97.

⁷⁶³ Rea Domenico, *Ritratto di maggio*, cit., p. 70.

un palpito di comprensione e di amore, che riesca ad intuire i rapporti sociali non in una ferina lotta senza esclusione di colpi, ma in un senso di serena pietà, che anziché isolarci ci avvicini gli uni agli altri. In quest'ottica va interpretata la sofferenza della figura del povero Caprioni, il figlio del *lutammaro*, l'eterno ripetente confinato nell'ultimo banco della classe, che, anche se non parla o parla pochissimo, ha una verità sua che non appartiene a nessuna moda. La sua intima sofferenza non va cioè interpretata come, o non solo come, un supplizio fisico, ma, soprattutto va concepita nell'atmosfera di silenzio e di solitudine in cui è costretto a vivere, poiché la società, rappresentata nella struttura della scuola, lo allontana con ripugnanza e lo condanna all'isolamento. E questo cresce ancora nella famiglia: nemmeno nel suo ambiente Caprioni può comunicare il suo stato d'animo, che resta, per alcuni aspetti, un enigma, e così la vita in famiglia continua in un silenzio di abitudini e in un'indifferenza senza scosse.

Rea osserva, vive e soffre quella solitudine con l'anima di chi si sente uguale e fratello. È in questi casi umani particolari che Rea, con animo sgombro ma appassionato ed umano, giunge ad uno dei suoi libri più belli. Qualche pagina ci intristisce, qualche altra ci immalinconisce, nessuna può farci ridere.

Il Rea ha frugato in ogni piega, è entrato nel segreto di ogni casa. Il modo da lui tenuto è stato in profondità, perché a mano a mano ne venisse sempre più luce, chiara o triste. Un progresso graduale, sempre però guardando all'insieme del quadro. Per questo sopra tutti brilla, nell'inventiva, come nella resa, il sesto capitolo, nella scena della dettatura e della lettura (quei tre tipi di mazze, e il modo di adoperarle) [...], con la fuga di Caprioni in fine, nove pagine memorabili. Si direbbe questa la negazione della scuola, o una prova d'insufficienza in certi casi limiti (ma è anche il destino) [...]⁷⁶⁴.

Il narratore qui guarda, osserva e scopre con lo sguardo incantato ed irrequieto dei bambini, che si fissa su cose non prima vedute e non sa staccarsene. Guarda e ode ed immagini visive-auditive si fondono in lui in affermazioni di un umorismo riflesso («Il maestro era preso e lasciato»⁷⁶⁵) non privo di un malizioso compiacimento. L'attenta e spietata analisi si riflette anche nella descrizione

⁷⁶⁴ De Robertis Giuseppe, *Ritratto di maggio*, *Tempo*, 30 maggio 1953. (Rubrica: *Il libro del giorno*).

⁷⁶⁵ Ivi, p. 22.

fisico-morale dell'insegnante, che resta comunque lontano nell'anima dai suoi alunni. È un maestro giovane, sadico e manesco. Totalmente privo d'umanità, infieriva sui poveri scolari, nei quali «il ragionamento era restato come il diamante nella profondità delle rocce». Spesso sbrigava in classe la corrispondenza ed allora: «Scriveva con ardore, scomponendosi, come un antico poeta posseduto dal demone, schiacciando cicche e cicche di sigarette lungo le gambe della cattedra, come insetti schifosi»⁷⁶⁶.

Il personaggio del professor supplente afferma, inoltre, la capacità di Rea di penetrare nei suoi personaggi; come simboli di diversi tipici esistenti nella società: con tanta verità, Rea ci descrive il personaggio del «bigotto» Sberi, la natura di quest'uomo anziano, su cui tanto ha potuto l'assenza di socialità, restio ad intrecciare relazioni con le persone, che vede nella scuola, più che un luogo di educazione e di sana moralità, una bottega e addirittura quattro mura in cui trascorrere gran parte della sua vita meschina.

Era un uomo solitario, celibe, nemico della sua unica sorella [...] Abitava in una casa di cui nessuno aveva oltrepassato la soglia. Senza amicizie, neanche con i preti. All'alba, fosse brutto o bel tempo, faceva il giro campagnolo della città, dopo aver ascoltato messa in una chiesa contadina della Limuncella. Rianimato e carico dei sensi della natura, apriva la scuola, la sua bottega, la sua prigione, il suo regno e la gioia si scaricava nel primo periodo⁷⁶⁷.

Nel primo capitolo sono dati gli elementi del racconto: la presentazione dei bambini e il *vaudeville* delle madri che attingono ad assicurare ai figli i banchi migliori. In queste scene, Rea si mostra ben capace a forgiare un'effigie delle psicologie sia dei bambini che delle madri.

A un certo momento si disse che il maestro era sulla porta. Ci voltammo a guardarlo e un ragazzo si vantò di conoscerlo, per farsi invidiare, e l'invidiammo.

Qui si vede un particolare esatto della psicologia infantile. Conoscere il maestro di persona, in privato, è un privilegio concesso a pochi scolari, e, quindi, oggetto d'invidia.

⁷⁶⁶ Ivi, p. 59.

⁷⁶⁷ Ivi, pp. 95-96.

Una signora gli voleva spiegare che suo figlio una creatura timida e buona, ma che non era mai uscito di casa. Un'altra, chiamando il figlio, tentava di farlo notare all'insegnante affinché avesse per lui particolari riguardi⁷⁶⁸.

Rea coglie con molta bravura i particolari delle preoccupazioni delle madri per i propri figlioli nel primo giorno di scuola e riesce a descrivere minutamente le loro sensazioni e le loro raccomandazioni al maestro.

Ma ci sono tanti altri episodi del racconto che confermano questa capacità di Rea di vivere dentro il suo personaggio, di provare le sue amarezze e felicità. Belgiorno, per esempio, lo scolaro plebeo, dopo essere stato abbandonato dai compagni a favore di Balestra, il figlio del padrone di una fabbrica, cerca di nascondere o vincere il suo disappunto col dire di aver vinto quattro grossissimi cachi. In questa parte si afferma che Rea vive dentro i propri personaggi: ci mostra di conoscere bene la psicologia infantile dandoci un quadro esatto di questo ragazzo che inventa cose inesistenti per rifarsi di non essere stato preferito a Balestra. Rea sta con i suoi piccoli protagonisti, in classe, fuori la scuola, nelle ville degli agiati, li segue ovunque vadano; e perciò ne condivide perfino i pensieri e gli intrighi:

C'era un'intelligenza in comune tra noi: rivelare al maestro le cose che rientravano nei termini della scuola. Le questioni grosse personali appartenevano a noi; e chi commetteva una mancanza verso un ragazzo più forte, tremava all'avvicinarsi dell'ora d'uscita⁷⁶⁹.

(Mi sarei volentieri messo nei panni di Fioravanti e sognavo questa metamorfosi nelle ore in cui ero solo. Gl'invidiavo la madre e il padre sempre dolci e sereni anche con noi, a differenza dei nostri genitori, tristi e maneschi)⁷⁷⁰.

Interessato alla pedagogia dei bambini, il celeberrimo psichiatra Marco Levi Bianchini dedica una lettura specialistica al *Ritratto di maggio*, intitolata *Ritratto di maggio di Domenico Rea. Visto da un Psicoanalista oscuro*, tracciandovi il quadro del Rea giovane. Nel *Ritratto*, vede il passaggio fondamentale teso alla conquista della «Personalità subbiettiva e del mondo». Il libro gli appare «opera di psicologia analitica, psicoanalitica e sociale».

⁷⁶⁸ Ivi, pp. 20 e 22.

⁷⁶⁹ Ivi, p. 63.

⁷⁷⁰ Ivi. 69.

Il suo giovane IO; il suo primordiale congenito istinto di aggressione, si era slanciato verso la conoscenza e la conquista della vita in tutte le sue forme, in tutte le sue bellezze e brutture: per anatomizzarle in tutte le loro membra, nei loro tentacoli, nel loro alternante splendore del diamante infrangibile come in tutto l'orrore della sofferenza nelle oscure caverne della lotta per la vita e dell'amore o del successo delusi⁷⁷¹.

Nel *Ritratto di maggio*, Rea è riuscito sì a creare dei ritratti umani più approfonditi rispetto ai personaggi-macchietta dei libri precedenti. Tuttavia il racconto si snoda spesso veloce su vicende colte qua e là, con procedimento fotografico, ed ogni tanto si allenta o si perde in riflessioni a carattere costruttivo, o in indagini un po' troppo compiaciute, il che darebbe l'impressione che la maturazione fosse stata, non per veri impulsi interiori, anzi per vere verità rivelate e sposate per impegno, per influssi esterni piuttosto che per autonoma rivelazione.

Balestra, Cummeo, Caprioni, Rozza, Gigliotti ... e tutti gli altri sono soltanto dei nomi sbiaditi come il visino a cui si riferiscono, in un vecchio ritratto scolastico: e se qualcuno tenta una sua vita extra-polemica (Cummeo, per esempio, o Morrone o anche Balestra) in fondo Rea non riesce a darcela intera, sta sempre al limite che s'è detto⁷⁷².

Forse l'essenzialità della parola, l'ironia sempre presente, la mordacità improvvisa, graffiante, distolgono il lettore: emblematico, a questo riguardo è l'episodio di Morrone. Secondo Salinari, Rea, pur avendo fatto dei progressi enormi e pur avendo riducendo e controllato la propria tendenza mimica rispetto ai precedenti libri, egli non si è ancora liberato del tutto dalla sua istintiva tendenza a cogliere l'aspetto esterno delle cose e degli uomini ed a non penetrare nel vivo della loro essenza. L'uomo si limita così ad essere una maschera caricaturale, atteggiandosi del volto o degli occhi, movendosi delle braccia, smorfia, sorriso, ghigno: è tutto nei suoi gesti, non nei moti dell'animo suo.

Rea giustamente comprende che nella realtà le cose stanno diversamente, che una situazione simile sprigiona un'ondata di risentimenti, di umiliazioni, di compromessi, di viltà. Ma quei sentimenti rimangono inespressi o, meglio, vengono espressi solo nella misura in cui si manifestano in qualche gesto esteriore. E così la situazione che

⁷⁷¹ Cfr. Durante Francesco, *Cronologia*, in Rea Domenico, *Opere*, cit., pp. LXXVII-LXXVIII. (tra le carte dell'Archivio Rea, non numerato, c'è appunto il dattiloscritto di quell'articolo di Bianchini).

⁷⁷² Stefanile Mario, *L'anti-Cuore di Domenico Rea*, *Il Mattino*, 5 aprile 1953.

minacciava di diventare patetica e lacrimosa in uno scrittore alla De Amicis, minaccia per contrasto, di divenire farsesca, caricaturale, puramente mimica in Rea. Cosa fanno coloro che non hanno niente, neppure un pezzetto di pane? «Correvano prima degli altri allo scatenarsi della campanella per occupare un buon posto e veder gli altri mangiare. Osservavano attentamente i morsi di quei fortunati. Seguivano il corso della masticazione, dell'ingoiamento, del cadere del boccone nello stomaco e si strusciavano le mani dal piacere pensato e dell'ingordigia». Cosa fa il ragazzo che mangia pane e bucce secche sott'olio e vuol chiedere un pezzo di cioccolata? «Con la bocca piena cacciava la testa tra il pane e la testa di Gigliotti e con un sorriso, che uno simile lo avrebbe potuto fare solo un cane, disse: Me ne dai un poco?». Come si manifesta il desiderio della cioccolata, della cioccolata che non ha mai assaggiato in vita sua? «Mangiava a bocca piena, perché il mangiare non gli voleva andar giù». Sono scene, senza dubbio, vivaci ed efficaci, ma troppo esterne, troppo affidate alla mimica dei personaggi e poco alla espressione del reale tumulto dei loro sentimenti. È in questo difetto, questa sua non ancora sufficiente capacità di approfondire l'umanità dei suoi personaggi che va ritrovata l'origine anche del limite ideologico di questo libro nel quale, com'è stato giustamente notato, i poveri finiscono per apparire sotto una luce che li deforma, goffi, istupiditi, senza dignità, senza speranza⁷⁷³.

Anche il Piancastelli, pur ritenendo merito del Rea nel *Ritratto*, non essersi lasciato sopraffare dalle numerosissime tentazioni di una così scattante materia, ed aver ben controllato i propri materiali, rileva che lo scrittore non ha potuto operare uno «scavo psicologico ancora più verticale», proprio perché non mostra molta propensione per personaggi ed ambienti particolarmente ricercati nella loro completa definizione; ma si affida piuttosto alle pennellate rapide che «a molti sono apparsi come *bozzetti*, ma in realtà discendono in una dimensione assai più profonda». Il senso di bozzettismo reano secondo il critico. Il critico chiarisce la concezione del bozzettismo in Rea, sottolineando che con *bozzetto* non si vuole dire solo *sommarietà*.

[...] Rea adopera un istinto naturalistico per così dire *a latere*, che sfrutta solo come obiettivo fotografico, mettendo a fuoco gli oggetti solo per la loro funzionalità, privati di una rappresentatività romantica e nella loro esclusiva efficienza realistica, usando una riveduta *tecnica dello sguardo* senza farsi intrappolare mai dagli effetti passivi degli

⁷⁷³ Salinari Carlo, *L'ultimo libro di Domenico Rea. Ritratto di maggio*, *L'Unità*, 23 luglio 1953, p. 3.

oggetti; per esempio dal colore o dai significati equivoci e sovrastrutturali degli oggetti stessi. [...] Così come li usa, gli oggetti di Rea vengono estrapolati da un vasto contesto e, quasi scelti uno per uno, liberati dalle pastoie, assumono un proprio valore catartico diventando funzionali ed espressivi per ciò che effettivamente possono dare⁷⁷⁴.

Nella premessa al *Ritratto*, Rea scrive che «Qualche lettore mi ha detto che gli sembrava inverosimile che fanciulli di appena sei anni [...] potessero vedere e sentire tanto a fondo». Ma si coglie subito dopo il tono di *inchiesta privata* di cui Rea imprime la narrazione: «A parte il fatto che personalmente, sentii a quel modo e con sofferenza, non si può negare che inconsciamente sentirono, osservarono e ne ebbero i primi pensieri anche gli altri»⁷⁷⁵. Proprio in quest'aspetto l'osservazione di Rea pare spontanea, accentrando nel fanciullo la carica polemica dell'uomo adulto, tanto che, davanti ad una situazione in cui il maestro si mostra corrotto, andando con il padre di Balestra, dopo il giorno scolastico, i bimbi miseri ammettono la propria incapacità di raggiungere simili riflessioni: «Non era un'età la nostra da farci intendere queste cose fino in fondo, ma come inizio alla vita non c'era male»⁷⁷⁶.

Piccioni⁷⁷⁷, invece, vede che Rea, nel *Ritratto* e soprattutto nel successivo *Cummeo*, ha abbandonato il rischio principale consistente in quell'insidia di formule ormai facilmente ripetibili, una tecnica del bozzetto tipico, sempre vivace ed appassionante, ma troppo verosimilmente destinata ad un interno esaurimento. Tale abbandono nasce dal «desiderio di aderire ad una realtà più veritiera, più schiettamente umana, legata, appunto, a personaggi-uomini, e non più a maschere, a tipi o macchiette; intesa ad illustrare sentimenti genuini al loro stato primo, e non esaltazioni o euforie sentimentali; capace di vedere i fili ove nasce e si snoda la vicenda della vita di un uomo, non i risultati apparenti di quello stesso caso della esistenza; impegnata nel recuperare una nuova fermezza». Secondo Piccioni, i punti più alti del nuovo rapporto inscindibile tra l'impegno di Rea ed i frutti della sua opera sono rinvenibili in quattro episodi del *Ritratto*. Alla fine del

⁷⁷⁴ Piancastelli Corrado, *Domenico Rea. Il Castoro*, cit., pp. 67-8.

⁷⁷⁵ Rea Domenico, *Ritratto di maggio*, cit., p. 15.

⁷⁷⁶ Ivi, p. 71.

⁷⁷⁷ Piccioni Leone, *Ritratto di maggio, Il Popolo*, 16 aprile 1953, p. 3.

primo capitolo si vede la «donnetta piccola e grassottella», madre di Cirino, che non vuole abbandonare il figlio accompagnato a scuola, ed ultima si ritrae, timida ed impaurita, solo per il timore di avere importunato il maestro. Nel secondo capitolo: Caprioni, il più povero ed ottuso della classe, crudelmente picchiato dal maestro, è fuggito via dalla scuola e non ci metterà più piede. Lavora al traghetto di un fiume, ma in una mattina di primavera ecco una passeggiata scolastica, guidata da quello stesso insegnante, proprio verso il traghetto. Ci sarà il terrore di Caprioni, la sua fuga, come di bestia spaventata ed impazzita. Alla conclusione del settimo capitolo: in una lite tra i bambini, Belgiorno, figlio del carrettiere della ditta Balestra, ha battuto il figlio dell'industriale. Il padre di Belgiorno si dispera, poiché teme di essere punito da chi gli dà lavoro, e si sfoga sul figlio, ma interviene il nonno a difesa del nipotino, con aspre parole di rampogna per la viltà degli altri. Ed infine nel nono capitolo: Morrone, unico figlio di contadini divenuti ricchi d'un tratto, non torna a casa, finita la guerra, né dà notizie di sé: il padre ostinatamente seguita ad aspettare posta da lui, e se la prende con il postino, se non arriva. Ma all'improvviso, e con l'immediato rientro di una fatale normalità, il giovane riappare a dar conferma alla fede del genitore.

Dal nostro punto di vista, Rea, nel *Ritratto di maggio*, malgrado i vari limiti, è riuscito tuttavia ad effettuare uno scavo psicologico che ci permetta di leggere nell'animo di ogni personaggio, sapientemente delineato con poche linee che sembrano buttate così, come a caso. Sì, perché l'autore, come fa notare nell'introduzione del libro Virgilio Casale, si propone la volontà «di scavare nei più riposti sentimenti di questo mondo, a lui tanto congeniale, non è fatta soltanto di compianto e di falso pietismo, ché sarebbe come coprire la miseria di un paludamento ipocrita e maggiormente avvilito chi anela al trionfo della vita nel lavoro, ma soprattutto di sentita giustizia⁷⁷⁸» al fine di farci conoscere persone vive della sua terra, della sua Napoli. E ci è riuscito in maniera mirabile, in quanto i personaggi «sono terribilmente autonomi, visti dal di dentro»⁷⁷⁹; in essi «Rea fa

⁷⁷⁸ Casale Virgilio, *Introduzione*, in Rea Domenico, *Ritratto di maggio*, cit., p. 6.

⁷⁷⁹ Baldacci Luigi, *Il linguaggio, autentica invenzione di Domenico Rea. Riproposti I Racconti dello scrittore napoletano*, *Giornale del Mattino*, cit.

campeggiare l'uomo, nella sua esistenziale e dinamica capacità di vivere, di far chiasso, di morire»⁷⁸⁰.

Nel libro del 1955, *Quel che vide Cummeo*, si nota soprattutto, come s'è detto, la capacità di non porre più le proprie creature al riparo del giudizio del bene e del male, ma investire loro e il mondo che le circonda con la luce di un giudizio morale. In altre parole, proprio la capacità di liberarsi dalla facile bravura dell'improvvisazione brillante per procedere sulla strada di una letteratura sempre più impegnata nella conoscenza e nel giudizio della realtà. Il narratore mira direttamente alla scoperta ed all'individuazione della coscienza del personaggio e della sua verità interiore, all'interpretazione cioè di quella grandiosa solitudine e meditazione sul suo destino, che fanno del napoletano un protagonista essenzialmente drammatico; e mentre in *Spaccanapoli* e in *Gesù, fate luce!* egli si limitava a tracciare semplicemente il fatto, qui analizza più approfonditamente l'azione ed i protagonisti, cercando di capire i *moventi* e le *influenze* di certi problemi, spesso criticando e giudicando. Il raccontare di Rea si è fatto meno dilettevole e più vero: alla fiammata del fatto e della scenata, si è sostituita la storia della lotta fra l'uomo e la miseria. Quel descrivere i napoletani che un pochino facevano i napoletani, che, nei libri precedenti, ancora sussisteva, qui è scomparso e la verità umana, ferme restando le componenti storico-geografiche di Napoli, anzi proprio insistendo su di esse, ha un carattere più profondo che trascende la comune definizione letteraria e cinematografica delle cose napoletane. Rea vi perde la tendenza a dirompere e in cambio produce modelli più precisi, con caratteri ben misurati ed interpretati con più acuta meditazione.

Al riguardo di questo sviluppo della scrittura reana verso un personaggio ben edificato, il Cecchi ribadisce che «nelle composizioni che meglio caratterizzano il libro, si osserva una specie di contrazione del “racconto” in “ritratto”. Invece d'un inseguirsi, a volte esasperato, d'avvenimenti, si ha, in un disegno più breve, e raccolto sopra se stesso, l'approfondita interpretazione d'una situazione o d'una

⁷⁸⁰ Spagnoletti Giacinto, *Un neorealista con il linguaggio del Boccaccio, ABC*, cit.

figura »⁷⁸¹. Ma quella contrazione, se da un lato toglie la vivacità al movimento, consente una maggiore vivacità di intonazione ed una più avvertita profondità di sentimenti. Rea ci appare ora più «sobrio di parole», però più «perfetto nel ritmo e penetrato di straziante pietà».

Ne *La signora scende a Pompei*, anche se il narratore non si presenta con l'io narrante, si sente la sua presenza proprio come un testimone assente dalla diegesi ma compartecipe della vicenda dalla parte della vecchia popolana, un personaggio memorabile, nella cui psicologia Rea si cala aderendovi.

Qui Rea ha dimostrato di saper rimanere nel racconto, contenendosi e rattrappendosi nella delusione di una povera vecchia, che in un bell'autobus credeva di poter viaggiare e di poter recarsi a Napoli ad accompagnare un'altra derelitta, una mutilatina di guerra: i soldi non bastano anche per lei, il fattorino le offre cinquanta lire, per non offendere i signori viaggiatori che si limiteranno a donarle spalle e nuche senza orecchie. La signora scende e la bimba prosegue, l'aspetterà al capolinea. A Pompei certi "miracoli" non accadono⁷⁸².

In questo brevissimo racconto la verità interiore del personaggio s'infilta nella cronaca che si è trascritta in un giudizio a cui tutta la rappresentazione alludeva. Descrivendo i movimenti decisi della donna, riportandone i dialoghi con la nipotina e con i passeggeri, i suoi borbottii e le sue calde speranze con le trepide invocazioni alla Madonna, Rea riesce a perfezionare un ritratto con poche pennellate, rendendo questo personaggio uno dei più emblematici del suo mondo poetico.

La ragazzina si mise in broncio e a lei il pensiero "devi vedere", dovette suggerirglielo non la vera ragione che glielo suggeriva sempre, ma la fugace apparizione e sparizione sotto i suoi occhi della massiccia figura del fattorino ...

All'improvviso accarezzò la bambina e disse ad alta voce, *per scongiurare l'immaginario pericolo*, che prendeva corpo e violenza dentro di lei: "Non ti preoccupare ..." [...]

Come una lumaca che ha avuto sentore del pericolo e indecisa lascia fuori solo le estremità delle corna, lei lasciò i furiosi capelli bianchi le cui cime tenere si muovevano.

⁷⁸¹ Cecchi Emilio, *Narratori giovani*, in ID., *Libri nuovi e usati*, cit., p. 198.

⁷⁸² Muscetta Carlo, *Un novelliere dell'interregno. Domenico Rea*, in *Letteratura militante*, cit., p. 277.

“Non andrà a Salerno. E dove va?” Pensò, disperata di non trovare una *ragione reale dentro di sé*.⁷⁸³

In *Quel che vide Cummeo*, il protagonista è ormai un personaggio completo estratto dalla folla del *Ritratto*, non più sfumato ed anonimo, ma con un'autonomia in crescita, che funziona in un intero contesto, dove anche gli altri stabiliscono una comprimarietà meno effettuale. La rappresentazione della vita popolare in una tipica famiglia della campagna di Nofi rinuncia allo scherno ironico del distacco per attingere una misura più certa e valida di giudizio, quella della coscienza. La vicenda di Cummeo, che giunge attraverso errori e miserie alla conquista della coscienza morale, sia pure nel modo tipico del Sud, attraverso l'atto d'onore, è descritta da Rea con un compatto realismo tradizionale, su cui si innestano con felici accentuazioni ed accensioni ora cupe ora ironiche le acutezze descrittive che ricordano l'originario gusto mimetico e l'illusionismo barocco dei primi racconti, ma funzionalmente ora attuati al fine di rendere più grandiosa nelle sue luci e nelle sue ombre la rievocazione di un'esperienza di vita nell'inferno della miseria popolare. In questo racconto s'impone la capacità dello scrittore nel guardare i sentimenti della muta e triste esistenza del suo Cummeo tra i bar, la villa della signora Sberi e la spiaggia, e che sfocia in modo impensato ad una soluzione, per sé e rispetto alla parte finale, scarsamente conclusiva.

Si è già detto che il personaggio è un paradigma di varie qualità relativamente permanenti, stabili e costanti, non intese come fenomeni più effimeri come sensazioni o riflessioni. Ma esso è definito anche come un segno o, ancor meglio, una costellazione di segni, o un'unità di significazione che è una forma vuota che si riempie di senso man mano che il racconto procede e il lettore mette in atto le procedure di riconoscimento, memorizzazione e ricostruzione che lo portano a decifrare il testo⁷⁸⁴. Alla luce di ambedue le concezioni possiamo giustificare il rifiuto dalla maggior parte della critica dell'improvvisa conclusione del *Cummeo*.

⁷⁸³ Rea Domenico, *Quel che vide Cummeo*, cit., pp. 16-18.

⁷⁸⁴ Cfr. Marchese Angelo, *Officina del racconto*, cit., p. 205.

Ché proprio i caratteri stabili dichiarati dal narratore nel corso del racconto non comporta quella presa di coscienza improvvisa.

Del resto secondo la terminologia di Tomasevskij, si può dire che un racconto consta in una serie più o meno complicata di *situazioni*, cioè di rapporti di interesse che legano i personaggi fra loro in ogni momento della vicenda. Un *incidente* o elemento perturbatore mette in moto la *situazione* iniziale (di equilibrio) e scatena l'*intrigo*, lo scontro tra gruppi di personaggi, fino al punto di massima tensione o *Spannung*. Così, attraverso le peripezie si verifica la trasformazione narrativa, cioè il passaggio da una situazione all'altra fino allo scioglimento conclusivo. Con questo procedimento di *situazioni* infatti ci sembra ancora più appiccicato quel finale del racconto, in cui, per l'atto finale non si può parlare di nessun *movente* soggettivo perché Cummeo si ribelli e schiaffeggi la sorella, ma piuttosto di *influenza*⁷⁸⁵ oggettiva, scaturita dal modo in cui gli amici si sono comportati con lui sulla spiaggia. Quindi a noi non sembrano convincenti né sufficienti a giustificare questa conclusione, quelle piccole sfumature con l'accento ai primi sospetti che nascono nel giovane, quindi la gita in automobile e quei sospetti che crescono, assumono corpo, diventano certezza, e ancora il pranzo sulla spiaggia con Cummeo che intanto ha cominciato ad abbozzare. Non bastano a giustificare meglio l'esplosione finale, ma si richiedeva dell'altro, un *intrigo* appunto che facesse traboccare il vaso; perciò si potrebbe parlare soltanto di un'*influenza* esterna quando Cummeo nel frattempo s'incontra con un gruppo di amici del basso, parla con la sua ex ragazza che ora viene a sapere fidanzata seriamente ad un suo amico.

In *Idillio* Rea riprende il motivo dell'*Interregno* per svilupparne con più sottile puntualità gli esiti psicologici. Vi ritroviamo a pieno respiro la forza creativa del Rea che si risolve in un affresco perfettamente equilibrato di un

⁷⁸⁵ Nulla vieta, dunque, di considerare l'azione del racconto come la risultante di un sistema di forze (attanti e ruoli). A noi però interessano i moventi [soggettivi] che dinamizzano codesto sistema, moventi che, secondo Bremond, sono correlati alle influenze[oggettive] che li spiegano. Così, ad esempio, un'influenza proibitrice tende a intimare a un paziente la coscienza di una proibizione (il movente è qui di ordine etico), una influenza seduttrice comunica il desiderio di un evento piacevole (ordine edonistico), un consiglio induce la coscienza di un vantaggio (ordine pragmatico) e via di seguito. (Marchese Angelo, *Officina del racconto*, cit., pp. 194-95).

immenso rifugio sotterraneo nel quale s'accalca una folla traboccante di vittime inermi, tenacemente aggrappate alla speranza di sopravvivere al crollo spietato delle loro case. La mano di Rea risulta qui molto accorta e sicura nel rappresentare uomini e cose, con tanta severa pietà, senza mai cedere al tragico o al comico o soltanto a quel disinvolto umore che qua e là danneggiava la commozione dell'*Interregno*. Il suo acume ironico si fa infallibile nel colpire certe particolari situazioni, mostrando profondamente come la guerra influisca sul personaggio. Il protagonista, narrando l'esperienza da lui vissuta nel Purgatorio assieme alla famiglia, dimostra come certe situazioni di emergenza possano cambiare il carattere delle persone descrivendo il comportamento del cognato che, pur essendo sempre stato una persona rispettosa, impone duramente al suocero, che non vuole abbandonare la propria casa, a seguire il resto della famiglia.

Mai mio cognato aveva osato dir tanto. Umberto era un giovane pacifico e fino a quel giorno non aveva mai aperto bocca, né per approvare, né per disapprovare. Sapeva che quanto si stava verificando era al di sopra e al di fuori della sua volontà e altro non gli restava da fare che tentare di portare in salvo le nostre vite, perché le cose che potevano passare per i "nostri averi" le considerava ormai perdute. [...]

"Ve lo dico per l'ultima volta, se non venite me ne infischio del rispetto che vi debbo e vi ci trascino"⁷⁸⁶.

Inoltre in un'altra situazione, Rea riesce a cogliere gli intimi pensieri e le ansie occulte del vecchio padre che pensa di continuo di rinforzare la casa con i pali, e che ha infine rintracciato in casa, seduto sul balcone a fumare una sigaretta ed a chiacchierare con un vicino, anche lui in veste di protettore della sua dimora.

Era uscito pazzo e, strada facendo, pensava ancora ai pali, ora elogiando la sua idea, ora ricadendo nel più dubbioso pessimismo.

Diceva: "Don Michele abbiamo fatto proprio bene".

E don Michele che stava su un altro balcone, rispose:

"Io sto calmo. So che non muoio. Non è ancora giunta la mia ora. Morirei arrabbiato, perché voglio vedere dove va a finire questa storia".

"Anch'io" disse mio padre.

"Sto calmo anche per loro, che si son messi in salvo nel Purgatorio". [...]

⁷⁸⁶ Rea Domenico, *Quel che vide Cummeo*, cit., p. 103.

Stettero un po' in silenzio, poi mio padre riprese: "Non ho mai respirato un'aria simile. Vi avevo ben detto che le cose si proteggono standoci dentro".
Di nuovo silenzio e la tirata di pipa che arrossava il palmo della mano di mio padre. Capii che don Peppino e don Michele erano due vecchi tronchi d'uomini, che stavano di tutto il tronco e il capo di sopra della paura e andavano lasciati all'aria aperta."⁷⁸⁷

Ne *La spedizione*, più che negli altri racconti del libro, rinveniamo la conferma che il Nostro ha seriamente abbandonato l'improvvisazione, e che gli è rimasta l'autentica vena. la macchietta s'è fatta persona, il bozzetto vita che scorre, la realtà vero e vario teatro dove fortuna e sfortuna si incontrano insieme. «Il massimo della costruzione è raggiunto da Rea nella "cronaca familiare" del racconto *La spedizione*», scrive Barberi Squarotti, giacché è strutturato dall'interno, con preparati incastri temporali, così da costituire il telaio, quasi, di un discorso narrativo amplissimo: «Rea è riuscito ad aggiungere alla felicità naturale di abbandonato descrittore e trascrittore degli epifenomeni del mondo popolare napoletano, ora dietro ai suoi personaggi si avvertono la presenza di una precisa storia economica, un'esperienza di miseria e di dolore, una durata approfondita di tempi, di sentimenti colti nell'interno e non più nelle manifestazioni esteriori, nella coscienza e non soltanto nel gesto»⁷⁸⁸.

La spedizione si potrebbe ritenere il primo racconto in cui Rea tratta di vicende familiari ben approfondite, di morti, di forze d'animo e di rassegnazione, con un tocco così leggero, una cautela sentimentale così ricca, una partecipazione distaccata eppure così intensa da risultare la più dolente, la più triste. Tutto si svolge in silenzio: le quiete donne, i marinai, i paesi lontani che si profilano, la febbre gialla nei porti cinesi, gli emigranti, il Rio delle Amazzoni, e il lavoro paziente, la fede cieca, l'amore che lega e distrugge anni e lontananze immense. Basti pensare alla figura dell'addolorata nonna, descritta in modo magistrale, donna che ha donato la vita al proprio uomo, sacrificando ogni desiderio ed ogni azione al volere di colui che ama, e che, sfruttata ed abbandonata, ha finito con il perdere «ogni speranza di vendetta, ogni fiammeggiante segno di vittoria»,

⁷⁸⁷ Ivi, pp. 102 e 116-17.

⁷⁸⁸ Barberi Squarotti Giorgio, *Domenico Rea: dalla mimesi alla coscienza, Nostro tempo*, cit., p. 118.

riducendosi in «un corpo stanco di soffrire, in attesa che lo portassero dalla poltrona al letto dal letto alla poltrona; di quei corpi che muoiono da soli, mentre i familiari sono usciti per compere, un momento, e lo hanno lasciato, come sempre, nella poltrona [...]»⁷⁸⁹. Tra le figure raccolte e mortificate dei personaggi si colloca invece bizzarra e vivace nelle sue continue scappate come nei suoi fugaci ritorni quella del nonno, in cui si presenta una prima raffigurazione di Assuero Rigo:

Il padre di mia madre, da tempo diviso da mia nonna – perché lui era bello, alto, gentile di mani, bruno, con gli occhi neri, col colletto duro e candido, la bombetta e il bastoncino, da poter diventare il gran cerimoniere e il ... della duchessa di *** [...] È il ritratto di un vanesio, per di più sfacciato, che è stato messo al mondo per far solo genuflessioni alle donne, per posare con loro e riceverne l'utile uso. Ama se stesso e niente altro⁷⁹⁰.

In *Amore a Procida*, anche se la narrazione non avviene con la voce della protagonista, e il personaggio qui non si presenta da solo, la prevalenza dei dialoghi rende il racconto quasi un monologo interiore che presenta uno dei numerosi rapidi e perfetti ritratti umani frequenti nell'opera di Rea. È un canto d'amore ad una sola, triste e malinconica voce, che diviene amareggiata in una soave e tutta femminile prospettiva di silenzi notturni, nei quali il ricordo dolce-amaro avverte più forte il morso della nostalgia.

La donna era piccola, quasi ricavata da una palla di materia soda e molle. Piccole le gambe, nascoste dal grosso ventre, che si incurvava fin sotto al breve collo. Piccole e grasse le braccia. Sul polso sinistro aveva un orologio d'oro. Sull'anulare della mano sinistra, oltre alla fede, un tozzo, ma pesante anello con due o tre capocchie di brillanti. Soltanto la testa aveva un contorno gentile, un naso gentile, due labbra, anzi due labbruzzi che si muovevano precipitosamente per recitar preghiere. Ciò non le vietava di rispondere ai molti saluti della gente che si trovava sul battello. [...]

Una donna, avrei detto, in pace, per raggiunto e goduto benessere, alla cima di una lunga e vittoriosa maternità. Quella veste dorata che la copriva fin sopra ai polpacci, quegli oggetti d'oro, collane, orecchini, di foggia grandiosa e popolare e quelle sue labbra di benevola pettegola, quel suo star seduta sulla panchina dirimpetto al mare napoletano che ci scorreva dinanzi a nove nodi all'ora, tutte queste cose ne facevano

⁷⁸⁹ Rea Domenico, *Quel che vide Cummeo*, cit., p. 129.

⁷⁹⁰ Ivi, pp. 126-27.

una donna ferma e imperturbabile. Invece ... quando il marinaio se ne fu andato ella disse a bassa voce, ironica e amara: “Beata me, davvero!”⁷⁹¹

Si riscontra quindi in questo racconto un'altra raffigurazione del personaggio della donna vittima del proprio uomo ingrato, ma ci si rende conto anche di altre sembianze del futuro Assuero, presentata nella breve descrizione del marito.

Era un bel giovane, non per dire, un meccanico finito, un cantatore, un fischiatore, che non ho sentito ancora l'uguale. Ma non amava l'arte. L'aveva e la sapeva bene, ma gli piaceva fischiare e cantare e perciò me ne innamorai, certo, a quel tempo là, che ro anche io una giovane. [...] sempre attirato, lui, da nuovi miraggi e sempre ricacciato per debiti, bisticci e aria di galera, fino a Procida⁷⁹².

Madre e figlia è un altro brevissimo racconto ma ricco di emozioni, che presenta semplici tratti della psicologia adolescente di quella ragazza plebea meridionale, in relazione con la madre che sta per partire per andare a trovare il marito a Genova, ma in più con il fidanzato dopo la partenza della madre, quando risulta evidente in lei quel conflitto interiore fra passione e ragione.

Si sentì sperduta, sola e abbandonata, come in una città straniera e, innanzi tutto, vide in Pasquale che, sbucato dal suo nascondiglio, avanzava basso e torvo, con la faccia a taglio di scure, con quei suoi occhi verde fiamma incontro a lei, il suo nemico. E quando lui le prese una mano e lei la ritirò bruscamente, gridò:

“Che ti ho fatto?” Per tutta la strada più lei non rispondeva, più lui si aizzava e diceva: “Ma che ti ho fatto...” fino al basso, fin quando non si chiuse dentro, che lui batteva i pugni sulla porta, dicendo alla gente che si era fatta intorno: “Io non so che cosa le ho fatto!” [...]

Rosalia – i ragazzini a letto addormentati come le altre sere- gli tese la mano dallo sportello superiore della porta, quasi ci fosse ancora la madre a sorvegliarla. E fu come sempre: lui a chiedere e a promettere, lei a rifiutare e a tacere⁷⁹³.

Ne *Gli oggetti d'oro*, s'impone la capacità dello scrittore nel guardare, anche se con un minor grado di approfondimento umano e di partecipazione, i sentimenti dei suoi personaggi. Va sottolineato che in questo racconto risulta ovvio che, nei personaggi borghesi di Rea, sono frequenti una quantità di buone

⁷⁹¹ Ivi, p. 141.

⁷⁹² Ivi, p. 143.

⁷⁹³ Ivi, p. 157.

cose e l'impiego di contrapposti d'un gusto caricaturale e polemico, nei quali sembra che il Rea riesca meno bene. Rea che si muove con tanto appassionata partecipazione e bravura fra la piccola gente di Napoli, non sa ancora dipingere i grassi borghesi e i signori. Tali limiti presenti nei racconti borghesi sono stati quindi indicati dai critici nella scarsa disposizione che Rea mostra per la rappresentazione dell'ambiente borghese e dell'interno psicologico. Mario Pomilio, per esempio, avverte che quella freschezza di colore e di inventività, che ritroviamo nei racconti di ambientazione popolare, sembra, infatti, smorzarsi allorché lo scrittore si dà a descrivere gli interni borghesi.

La psicologia egli deve cercarsela al livello del popolare, come pure, freschezza e inventiva, e moralità e indignazione, gli sono accessibili stando con o per anziché stando contro: allo stesso modo che la condanna dell'etica borghese gli è possibile senza forzature solo finché egli rispetta la sua nativa popolanità, che è poi la sua incomparabile forza⁷⁹⁴.

L'analisi del personaggio borghese di questo racconto, Ciccini, non può prescindere dalla modalità della *veridizione*⁷⁹⁵ perché si possano distinguere il piano reale e quello fenomenico, l'essere e l'apparire, i quali non coincidono qui, dal momento che si tratta di un falso borghese ed un arrogante indebitato che tenta di meravigliare in tutti i modi l'amico aristocratico. Si tratta qui di pervenire ad un contrasto ironico che, secondo Barberi Squarotti, tende alla rivelazione interiore dei personaggi.

Il massimo del distacco ironico è raggiunto negli *Oggetti d'oro*: la mimesi del discorrere continuo e illusivo dei suoi personaggi napoletanizzati – l'avvocato Ciccini e la moglie – non solo è affrontata col sottile e pungente contrappunto delle nette e acute notazioni di costume e di società (una borghesia alla ricerca disperata dell'agio, in continuo contrasto fra l'apparenza fastosa e il fondo di duri sacrifici e di rozzo esibizionismo; il vecchio provinciale aristocratico Zamprollo, quasi in miseria, sbarcato a Napoli per vendere gli ultimi oggetti d'oro di famiglia, padrone di sé in ogni momento, distaccato, amaro, inalterabile sia di fronte alla falsa fortuna del vecchio amico d'infanzia sia di fronte alla propria clamorosa vincita al gioco che lo riporterà a casa milionario), ma è utilizzata da Rea come rivelazione dall'interno dei suoi personaggi e delle loro condizioni sociali, con una funzione di divertita demistificazione

⁷⁹⁴ Pomilio Mario, *Cammino e destino di Domenico Rea, La Fiera Letteraria*, cit.

⁷⁹⁵ Marchese Angelo, *Officina del racconto*, cit., p. 213.

(che ha il suo limite, forse, soltanto nell'eccesso di gioco che si avverte dietro lo scrittore che fa il verso ai suoi personaggi, e si diverte a smascherarli fra dolore e pietà, amarezza e comprensione)⁷⁹⁶.

Insomma la rappresentazione reana dei personaggi borghesi risulta, in definitiva, caricaturale. Nel racconto viene ad elidersi qualsiasi morale e si rischia il contesto neorealistico, perché lo scontro fra due situazioni, il farmacista di paese Zamprollo e l'avvocato di città Ciccini, è del tutto esternato, giocato sul confronto diretto, su distanze temporalmente e spazialmente brevissime, facendo risolvere così il racconto in una concitazione dei sentimenti senza la mediazione della poesia. La provocante esposizione della città vi rievoca infatti il mito della provincia (e qui pare abbia ragione Vigorelli) come terra d'idillio e d'elegia, nella quale si muovono l'immobilità indifferente dell'aristocratico Zamprollo, («quell'aria di atavica indifferenza e di nulla meraviglia per nulla al mondo»⁷⁹⁷) e la rabbia di Ciccini, il provinciale divenuto cittadino, che cerca di scuotere l'impassibilità del conterraneo con un pittoresco carosello di scoperte e di sorprese. Zamprollo ritorna però con il pensiero all'idillio della sua campagna, proprio nel vivo dell'ubriacatura della città. «Nulla egli desiderava di Napoli. Oltre l'orizzonte dei monti selvaggi di Grura, il resto del mondo per lui aveva il valore di un sogno. Terminato il sogno, la dura terra era e non poteva essere altra che quella di Grura. Avesse potuto mettere in moto la macchina della farmacia ereditata da quel pazzo di zio! Avesse potuto riscattarla dall'ipoteca, sarebbe stato felice nella sua casa di nobili decaduti sì, ma dove la pace, l'odore campestre, le immagini familiari erano cresciuti con lui per interi lustri e sulla linea del silenzio»⁷⁹⁸. Il tratto autenticamente realistico si recupera, anche se con un che di virtuosismo, nel ritratto della signora Ciccini, vista dal vero nell'intimità notturna, senza i facili trucchi del giorno come nella scena della telefonata, che scopre l'assegno a vuoto. Quindi di giorno si vedeva così

Se l'era immaginata più giovane e meno grassa. Si sarebbe detto che la sua faccia fosse quadrata, una quadratura posta in maggior risalto da una frangetta rettilinea e riccioluta

⁷⁹⁶ Barberi Squarotti Giorgio, *Domenico Rea: dalla mimesi alla coscienza, Nostro tempo*, cit., pp. 118-19.

⁷⁹⁷ Rea Domenico, *Quel che vide Cummeo*, cit., p. 166.

⁷⁹⁸ Ivi, p. 170.

di capelli a ciocche che dietro avevano una brusca e altrettanto rettilinea tagliata, mostrando una cima di nuca gonfia di grasso. Questo volto inoltre era un mascherone: un rosso esagerato e di poco prezzo alle labbra, delle vere e proprie chiazze alle guance e nella cavità degli occhi i cerchi violacei di morte stagioni della carne.

Invece nell'intimità notturna si vede «senza dentiera era una vecchia. Senza trucco la pelle se ne era discesa e se ne stava penzoloni giù dalle ossa della faccia»⁷⁹⁹.

Ne *I pesci del padrone*, si conferma la rappresentazione meno riuscita del personaggio borghese. La figura dell'obeso don Gerardo che insidia la cameriera Nannina, fa addirittura pensare alle convenzionalità di un disegno umoristico. In particolare troppo comune e goffa sembra nelle ultime righe del racconto l'immagine dell'industriale che sorveglia meticolosamente i ritardi nel lavoro dei suoi operai, e alza la voce e grida per far sentire veramente la sua autorità «cominciando a passeggiare sotto il portico, con la giacca aperta sul panciotto e le mani in tasca, pensando che non ha niente da fare»⁸⁰⁰. Si può dire in effetti che, una lontananza abissale separa questi ultimi due racconti, *Gli oggetti d'oro* ed *I pesci del padrone*, dai primi due libri e da *La signora scende a Pompei* che è pure incluso in questa raccolta di *Quel che vide Cummeo*, con essi si comincia a fare strada in Rea una tendenza allo *zibaldone*⁸⁰¹, che sarà piuttosto frequente dopo la fase di *Una vampata di rossore*.

La crescita del personaggio di Rea raggiunge maturazioni fondamentali con il primo vero romanzo lungo, *Una vampata di rossore*, le cui novità non si limitano all'etichetta romanzesca. Rea ha dichiarato⁸⁰² di aver sempre narrato per esteso dall'inizio del suo iter letterario fino a *Quel che vide Cummeo*; da *Una vampata di rossore*, egli ha invece intrapreso il tentativo d'approfondire e d'immergersi nel fondo del proprio personaggio. La nascita di Rea avviene certamente, e con felicità, all'insegna della rappresentazione vivace, del colore, con il rischio del

⁷⁹⁹ Ivi, pp. 175 e 177.

⁸⁰⁰ Ivi, p. 220.

⁸⁰¹ Piancastelli Corrado, *Domenico Rea. Il Castoro*, cit., p. 82.

⁸⁰² Cfr. Forte Francesco G., *Tre domande*, in *Per Rea*, Napoli, Dante & Descartes, 2006. (Da *Lo stato delle cose*, bimestrale di pensiero critico e scritture, n. 5/6, 2000).

bozzetto, i cui limiti sarebbero quelli di non saper andare oltre i confini abbaglianti e terribili di una chiassosa scenetta in un fondaco o in un basso, di non saper superare la felice descrizione dei popolani per creare autentici personaggi.

Il bozzettismo sembrava più distinguibile in lui proprio per la particolare ricchezza di linguaggio, per quella dote che, per apparire troppo doviziosa, sembrava mettere in allarme i lettori desiderosi di leggere ciò che la nuova coscienza sociale voleva: la rappresentazione, cioè, viva e verace, di quel popolo finalmente nazionale che aveva portato avanti la lotta antifascista. Ora, questo bozzettismo che equivale in parte al carattere impressionistico, troppo ravvicinato per essere universale, che fu proprio del neorealismo, è determinato per l'appunto dalla mera enunciazione della miseria popolare, dalla semplice dichiarazione di quella famosa frattura fra il progresso tecnico, scientifico e politico della società e la rigida, muta e incomprensibile ignoranza del popolo. Il superamento di siffatta semplice dichiarazione poteva esserci soltanto nel momento in cui l'inferiorità del popolo cessava di essere un elemento statico, e si convertiva in dramma, in vicenda: nel momento in cui la fatalità presente nei primi racconti di Rea cessava di essere tale e si convertiva in un gioco di colpe e di meriti, nel momento in cui il dolore cessava di essere un presupposto, ma nasceva e andava avanti nel racconto rivelando le proprie radici, disegnando un ambiente sociale entro il quale meriti e colpe si combattessero non più al servizio di cancri ancestrali della società, ma alla luce di un certo modo di intendere la vita e la società.

Malgrado i difetti stilistici presenti nel romanzo, consistenti in delle gravi confusioni stilistiche qua e là rintracciabili, ed in una certa fretta aggravata dalla difficoltà tecnica di tirare avanti per duecentocinquanta pagine senza un capitolo, senza una pausa, essi rimangono meno rilevanti al confronto all'atto di coraggio di affrontare personaggi con l'idea di non smarrirsi in discussioni saggistiche, di ritrarli appunto come sangue e carne, senza tuttavia isolarli: anzi inserendoli con un autentico processo tutto di fatti, tutto di sofferenze, nel momento storico; privandosi di quella che poteva essere la sua caratteristica più applaudita (ma effimera), il felicissimo bozzettismo, portando sulla pagina nientemeno che un'eroina come Rita, opposta ad un fallito come Assuero.

Il suo lavoro è stato quello di sganciarsi sempre di più da quella vena, disponibile con facilità sotto la sua mano: arrivando a *Ritratto di maggio*, arrivando in *Quel che vide Cummeo*, a racconti come *Gli oggetti d'oro*, dove la partecipazione comica già si spostava tutta sul piano dell'ironia e della polemica. *Una vampata di rossore*, invece, non lascia nemmeno un appiglio, tende tutto a risolversi sul piano della drammaticità, della patetica e ferma rappresentazione umana.

Mentre nei primi libri le vicende e i personaggi rimanevano fermi a dei modelli scolpiti a tutto tondo, nella *Vampata*, emergono invece delle figure in carne ed ossa, figure con tutti i problemi, i dubbi, le ansie proprie di un essere umano, e non standardizzate né costruite in un unico blocco. Vi si narra, come si è analizzato, l'agonia di Rita, una levatrice malata gravemente di cancro, che deve lasciare il suo lavoro aspettando, senza saperlo, la morte che ormai fatalmente dovrà afferrarla. Al suo capezzale sono il marito Assuero, i figli Maria e Beppe e altri personaggi minori, ma non per questo meno significativi, però «al suo capezzale è soprattutto il narratore con ogni sua capacità di commuovere»⁸⁰³. L'umanità del nostro narratore vi è talmente vasta, complessa e varia che gli consente di esprimere i sentimenti più diversi, di scolpire i personaggi più disparati e di descrivere gli affetti che sembrerebbero i più discordanti con la sua sensibilità. Deriva da questa forte umanità, da questa comprensione affettuosa degli uomini, una nota nuova ed insolita nella sua arte, cioè l'«acutezza psicologica»⁸⁰⁴.

I personaggi di Rea sono gente in carne ed ossa, incontrati nella strada, anche se tra le più sporche, in cammino verso una morte assurda e amara, dopo una vita ingarbugliata e intrisa di miseria⁸⁰⁵.

Oltre la capacità linguistica e la novità strutturale impressionanti del libro, risulta soprattutto la più consistente capacità d'introspezione psicologica di Rea; cioè di scendere nel profondo del cuore umano e di scoprirci la contraddizione che

⁸⁰³ Del Buono Oreste, *Ascoltando un disco, Rea ha scritto un romanzo*, *Epoca*, 17 maggio 1959.

⁸⁰⁴ Donadio Laura, *Rassegna di studi su Domenico Rea*, *Critica letteraria*, cit., p. 292.

⁸⁰⁵ Castelli Ferdinando, *Domenico Rea alle prese col romanzo*, *Lettere*, cit., pp. 583.

gli è propria, diversa da individuo a individuo e irripetibile due volte nello stesso individuo. Asor Rosa, da parte sua, sosteneva che forse nessun altro scrittore italiano contemporaneo disponesse di una «capacità d'introspezione psicologica»⁸⁰⁶ equivalente a quella dell'autore della *Vampata*, mentre Giose Rimanelli era convinto che la vita di Domenico Rea artista incominciava soltanto ora, con il primo romanzo, con un libro che «ci resta nelle mani, a fine lettura, come fosse una persona viva»⁸⁰⁷. Italo Calvino, nella già citata lettera al Rea, definiva *Vampata* «un libro serio», un testo che punta «sulle cose più grosse: il valore della vita, il senso della morte, il nodo d'egoismi che si cela in ogni convivenza, e la verità dei rapporti umani», «con una costante corrente di poesia, e con squarci di racconto molto belli, specie nelle vicende dei giovani»⁸⁰⁸.

Anche Luigi Compagnone, commentando il manoscritto della *Vampata* (in una lettera inedita del 7 dicembre 1958)⁸⁰⁹, ritiene tutto il libro «una fiamma alata» trabocchevole di «tensione», di «carica umana», dove «ironia, umorismo, giudizio morale si risolvono nel grande cielo terrestre della pietà», che assolve tutti i «mostri» della storia di Rita, Assuero, Maria, Chele, Beppe, ecc. Non vi è niente di superfluo, di ciascun personaggio tutto è stato accuratamente scelto: i gesti, le voci, le parole, i pensieri, i sentimenti essenziali, il che li rende dei personaggi autentici, e più dentro non Rea ci poteva andare. In ogni pagina viene studiata ed approfondita la psicologia dell'animo umano: i sentimenti risultano mutevoli, instabili, hanno mille risvolti, mille sfaccettature, per cui il lettore non deve essere prevenuto, non deve giudicare frettolosamente, in quanto il male non è sempre dove appare e l'uomo non è, manicheamente, solo vizio o virtù, ma un miscuglio incomprensibile e variabile di queste due componenti insieme. Rea non ha condannato nessun personaggio, né mostrato nessun giudizio positivo o negativo, ma ha ben compreso con la mente e con il cuore. È soprattutto per questo ultimo aspetto che *Una vampata di rossore* richiede un completo

⁸⁰⁶ Asor Rosa Alberto, *Una vampata di rossore*, *Avanti*, cit.

⁸⁰⁷ Rimaneli Giose, *Domenico Rea ci parla del dolore*, *Rotosei*, 5 giugno 1959.

⁸⁰⁸ Lettera citata in Trotta Nicoletta, *Dall'epistolario di "uno scrittore per caso": lettere di Domenico Rea ad Aldo Camerino*, cit.

⁸⁰⁹ Lettera citata in Butcher John, *Le carte di Mimì. Studi sulla narrativa e sul teatro di Domenico Rea*, cit., pp. 180-81.

coinvolgersi e un notevole impegno del lettore, non soltanto per pervenire alla ricostruzione esatta della sequenza degli eventi, ma pure sul livello morale. Se da un lato il narratore desiste dal dichiarare giudizi, dall'altro il lettore si trova alle prese con una folla di personaggi che reclamano insistentemente una presa di posizione morale. Il romanzo finisce con il diventare una propria e concreta esperienza reale, in cui c'è posto per qualsiasi tentativo di pronunciare una sentenza nettamente positiva o negativa su un certo personaggio.

La famiglia della Vampata è un quartetto assolutamente innocente e assolutamente infernale: quattro povere "creature", ciascuna a suo modo sventurata, ciascuna al tempo stesso colpevole e innocente, alle prese con gli effetti rovinosi di un'inattesa sventura: il cancro che sta divorando una di esse, e che rivelerà a tutti loro la segreta natura cancerosa delle loro relazioni⁸¹⁰.

Mario Stefanile, inoltre, si compiace di notare come in questo romanzo la somma delle precedenti esperienze esplode in una sorta di fruttificazione alla cui base vi è una concreta ed intensa verità umana, «finalmente tutta e soltanto umana, capace di restituire l'intensità di una gloria di morte e di vita di cinque personaggi ciascuno a suo modo capitale e fondamentale»⁸¹¹. Il romanzo ha in effetti evidenti radici autobiografiche, però Rea è riuscito a superare, oltre ai richiami letterari derivabili dalla crudezza del tema rappresentato, anche l'autobiografia e la polemica sociale, per concentrarsi nella struttura psicologica dei personaggi ed accumulare in essa tutti gli altri interessi centrifughi per farsi soltanto dramma morale e psicologico nella coscienza dei personaggi. Gli uomini e le donne in questo romanzo esistono a tre dimensioni, dotati di autentiche e complesse psicologie: qui l'interno guadagna molto terreno sull'esterno. Si seguono i pensieri dei vari personaggi, le loro idee, le loro ambizioni, penetrando nelle zone più recondite del loro essere. Così, l'autore dà vita ad alcune figure davvero indimenticabili, come Assuero, come Maria, come Chele.

[...] personaggi di una straordinaria e commovente evidenza perfino fisica ma soltanto di rado obbedienti ancora ai canoni di un neo realismo insufficiente tuttavia a caratterizzarli. Perché essi, il loro carattere voglio intendere la loro presenza fantastica,

⁸¹⁰ Guarini Ruggero, *La sua musa creaturale*, in Rea, *Opere*, cit., p. XXVIII.

⁸¹¹ Stefanile Mario, *Una vampata di rossore*, *Il Mattino*, cit., p. 3.

sul piano dell'arte lo definiscono più spesso al di fuori di questi schemi, in una concreta e intensa verità umana che è la conquista maggiore del romanziere Rea. Il quale si badi bene, non è che con *Una vampata di rossore* rifiuti di colpo le sue precedenti prove, quella forza fatta di gesti e di un linguaggio nel quale entravano freschi e immediati e perfino rozzi modi dialettali, ma quelle sue doti castiga e porta a forzare il dominio meno fatuo dell'arte del raccontare che si propone di restituire personaggi probabili a filo di una fantasia costantemente sollecitata dal di dentro, da una necessità che rifiuta infine i facili apporti del gioco caro a tanti primitivi dell'arte⁸¹².

La svolta decisiva reana nella *Vampata* è iniziata parecchi anni prima della pubblicazione del libro nel 1959, proprio come i primi avantesti del romanzo che risalgono allo stesso periodo. Nel 1955 Rea scrive un saggio⁸¹³ sulla narrativa meridionale in cui, si evidenzia più che il dibattersi dello scrittore in una vera e propria crisi, il segno d'una di quelle svolte fondamentali dalle quali o si smette di scrivere o si esce diversi. Il fatto che egli affermasse che «essere uno scrittore meridionale significa [...] scrivere tendendo l'intelletto verso il Bene più che al Bello», e che «l'attuale narrativa meridionale si fa perdonare molti gravi errori proprio perché ha nel suo mondo intenzionale l'aspirazione al Bene, e il passo che le resta da compiere è di fare entrare perfettamente il Bello nel Bene», il fatto che egli aggiungesse subito che «questa unione dà per risultato la realtà, la vita intera, il suo dramma, la sua commedia, la sua tragedia; ma questo passo si compie tenendosi attaccati alla terra, cercando la verità, che comporta *sacrifici, rinunzie*, e molte volte il disprezzo e l'oblio dei contemporanei», confermano l'impressione che Rea si sentisse ad un bivio, e, anziché alle cose già fatte, riguardava fin da quel momento a ciò che si proponeva d'intraprendere.

In queste affermazioni si avverte infatti il preannuncio di un nuovo tipo d'impegno, che dall'umanità spensierata, umoresca e scattante, si proponeva uno scavo in profondo in un mondo che sarebbe restato sì quello di prima, ma entro il quale l'iniziale e nativo realismo dello scrittore si apprestava ad una crescita e ad passaggio dal reale al vero, che attraverso il bene, mirava alla disinteressata categoria del bello. Vi era evidente che, da una fase di pura rappresentazione, Rea

⁸¹² *Ibidem.*

⁸¹³ Rea Domenico, *Il bene e il bello, Prospettive Meridionali*, cit.

cercava una interpretazione del suo mondo, una psicologia e non soltanto sentimenti, di là dagli sprazzi degli istinti il movimento delle anime, , e insomma, di là dalla vita, mirava a un giudizio della vita, di là dalla sua primordiale e in certo senso populistica sociologia mirava a risalire a un'etica. E queste sono state le vie che in fondo Rea ha percorso per darci la sua *Vampata*.

Nella *Vampata*, è già evidente, l'ambiente è lo stesso, la trama è molto esile, sono le dimensioni umane ad essere diverse. Se la struttura stessa del romanzo è una sorpresa (oltre all'intreccio delle storie dei singoli personaggi, alla molteplicità dei protagonisti, anche quel modo di narrare per squarci verticali, abbracciando in due giorni gli avvenimenti di vent'anni, quel sorprendere i personaggi in una di quelle svolte capitali dell'esistenza nelle quali il passato riconverte intero nella coscienza), è perché Rea si è proposto di cominciare la narrazione non quando i fatti, comunque meno importanti⁸¹⁴, ma quando gli animi si mettono in movimento. La trama è tutta interna ai sentimenti e ai ricordi dei protagonisti, ed interessa soltanto nella misura in cui contribuisce a quella loro messa in crisi, a quella presa di coscienza di sé che resta il motivo fondamentale della storia narrata da Rea. Si tratta quindi di un romanzo che è essenzialmente storia di anime, dove i tempi non sono quelli reali degli eventi, ma quelli veri della coscienza, ed è questa coscienza a caricare di significati quegli eventi, a ridimensionarli ed a giudicarli.

Mario Pomilio⁸¹⁵ coglie un'altra particolarità del primo romanzo di Rea, la sua lezione più rilevante, consistente appunto nello studio delle anime, nei modi interiorizzanti e nei fatti coscienziali: temi e procedimenti questi presenti in altri scrittori meridionali di quegli anni, ma in loro esclusivamente all'esame di uno specifico settore sociale, cioè la borghesia, la nobiltà. Ogni volta che gli scrittori meridionali tendevano a rappresentare il mondo delle classi umili, il sottoproletariato meridionale, la classe contadina, l'infima borghesia, sembrava

⁸¹⁴ Un'altra novità interessante nel romanzo consiste, in quest'ottica, nel fatto che l'*incidente* giunge alla fine del libro, e per tutta la narrazione, c'imbattiamo in una serie di varie *situazioni* che si riallacciano alla memoria, per paura da parte dei personaggi che accada proprio quest'*incidente*. (la morte di Rita).

⁸¹⁵ Pomilio Mario, *Domenico Rea e la narrativa meridionale*, Nord e Sud, cit., pp. 66-67.

non fossero in grado di sottrarsi alla tentazione del semplificato e dell'elementare, come se il dramma di coscienza o la sofferenza e la crisi morali non fossero temi adatti o proporzionati ad un mondo che appariva sì pieno di sofferenza, ma d'una sofferenza come da primitivi, in certo senso quasi solo fisica. Si continuava a guardare il mondo meridionale dall'esterno, come se non fosse fatto anche d'anime e di coscienze, come se il dramma sociale negasse di per sé il dramma morale, come se il fatto etico-religioso non si adattasse alle proporzioni delle plebi del Sud. Si pensa per esempio alla poca presenza del tema della morte con tutto ciò che di sacro e di sgomento che sollecita. Il critico vede che i personaggi meridionali hanno avuto di rado dimensione di anime, e che, in troppi casi, dalla ricerca dell'uomo, che è principio, mezzo e fine dell'opera narrativa, ci si era dispersi in un mero sociologismo ambientale. Con questa *Vampata*, Rea ha tuttavia cercato di ricollocarsi al centro dell'uomo, prima di tutto attraverso il tema della morte, un tema ridotto al suo nudo sgomento esistenziale, lo sfarsi d'un corpo, il chiudersi in sé d'un essere, la sofferenza e la solitudine.

Noi crediamo che pochi lettori sapranno sottrarsi alla presa commossa delle pagine dedicate all'agonia e alla morte di Rita Rigo. Come siamo convinti che sono rari nella nostra narrativa risultati di pari forza e di pari pietà, di pari tenerezza e di pari orrore. E poiché non si tratta d'un momento isolato del libro, ma della chiave di volta dell'intera storia, è a partire da essi che bisogna cominciare a giudicare "Una vampata di rossore"⁸¹⁶.

Morte e vita, dunque, anzi morte e amore o amori, ma anche una costante e straordinaria *pietas* che stringe tutti e i cinque personaggi di questa storia, che ce li rende così evidenti e concreti che quasi possiamo toccarli con mano e sapere come sono fatti e come mostrano d'esser fatti, una *pietas* intensa che trova il suo punto più alto e più nobile nelle ultime righe del libro, in quello straziante lirismo con il quale Rea ha scelto di concludere il suo libro più bello ed umano: «Ora, infine, al di sopra dello squallore della morte, le era tornato il lieve sorriso con cui aveva sempre combattuto»⁸¹⁷.

⁸¹⁶ *Ibidem.*

⁸¹⁷ Rea Domenico, *Una vampata di rossore*, cit., p. 251.

Malgrado il contenuto non allegro e lo sfondo luttuoso, con quella stanza del profumo di Rita ed i sentori tremendi che ne esalano, e l'attesa continua della morte, la storia fila, annota Aldo Camerino⁸¹⁸, con una felicità di scrittura tutta trovate, piccole e grandi, di particolari e d'insieme. Il romanzo fa vedere il Rea pittore di persone e di sfondi, di luoghi, in nature morte preziose e non mai troppo vagheggiate, di sentimenti. È lo psicologo cui non sfugge nulla.

La vita dei personaggi continuerà; compresa quella del prete, che volle bene a Rita e la ammirò, conoscendone tutti i doni di bontà e d'altruismo benefico, continuerà la vita dell'egoista Assuero, quella dello scervellato donnaiolo Beppe, quella di Maria, che forse sposerà Benedetto, il più recente dei suoi spasimanti. Ma la storia di ciascuno Rea l'ha data intera; e pare d'averla vissuta con lui che l'ha amata e sofferta. [...]

Tutto è serio e dolente al possibile. E tutto è detto con le parole che Rea poeta trova nell'esauribile dovizia delle sue partecipate sofferenze; padrone padronissimo della vicenda e dei personaggi, di qualcuno (di Rita, di Chele) innamorato. Ma padrone⁸¹⁹.

Secondo i vecchi canoni, scrive Mario Robertazzi⁸²⁰, la grande prova del romanzo consiste, per uno scrittore, nel prendere uno o più personaggi e nel raccontare persuasivamente, dall'interno, come sono diventati quello che sono. Il Rea, invece, prende i suoi personaggi già irrimediabilmente fatti, dal destino, dalla natura, dall'ambiente, dal clima fisico, sociale e morale del sud, e poi li mette in scena, ne trae il maggior numero possibile di effetti, con prevalenza di quelli comici. Egli, inoltre, vede l'unicità e l'autenticità del romanzo contemporaneo, non nel fatto che ci sia un protagonista centrale, o una robustezza architettonica, anzi nella continuità di respiro, nella capacità dello scrittore di affezionare il lettore ai casi e alle sorti di un gruppo di personaggi e nell'unicità di luogo. Il romanzo d'oggi ha il suo vero protagonista nello scrittore stesso o in un coro, o in tutte e due queste cose insieme, come pare sia il caso del Rea, il quale scrive ma è come se raccontasse a voce, o addirittura, mimasse i suoi personaggi.

⁸¹⁸ Camerino Aldo, *Il primo romanzo di Domenico Rea, Il Gazzettino*, cit.

⁸¹⁹ *Ibidem*.

⁸²⁰ Robertazzi Mario, *Le belle storie del Sud. Pianto e riso nel romanzo di Domenico Rea, Il Corriere d'Informazione*, Milano, 12-13 giugno 1959p. 3.

Una vampata di rossore è ambientato in un paesino del sud, nei pressi di Salerno. Il coro è costituito questa volta da un padre, da una madre e da due figli [...] Vi sono poi gli “amorosi” dei due giovani, i parenti prossimi e lontani.

Del coro fanno parte sfaticati e lavoratori indefessi fino al sacrificio totale, buoni e cattivi, figure pittorescamente simpatiche (quasi tutte) e figure odiose, ma, poiché si tratta di un coro, che cosa accomuna tutti questi personaggi-coristi, queste voci che hanno sempre bisogno l’una dell’altra per formare il volume e il timbro giusti, le consonanze e dissonanze, in cui propriamente consiste il raccontare del Rea⁸²¹.

Il romanzo gira intorno a cinque personaggi principali, le cui storie sembrerebbero ampiamente appartate a causa della struttura non tradizionale del libro, se non ci fosse quella maestria introspettiva di Rea con mantiene un continuo ed intenso legame affettivo fra le diversi sezioni. La morte di Rita e il personaggio di Assuero sono i due poli intorno a cui si aggrumano le passioni e le vicende degli altri personaggi: il primo fa da reattivo alla sensualità delusa ed amareggiata della figlia Maria, all’esistenza vuota ed inerte dell’altro figlio Beppe, all’amore folle e segreto della non più giovane Chele per Beppe, alla bontà, all’amicizia e alla comprensione del medico, del prete, dei concittadini, dei poveri, all’amore di tutti quelli che lei ha soccorso ed aiutato nella sua lunga carriera d’ostetrica; il secondo incide a fondo il tema centrale della vita popolare meridionale, che Rea stesso ha indicato nel saggio *Le due Napoli*, la miseria, tanto più temuta da Assuero quanto più egli è riuscito per tutta la sua esistenza a sfuggirle, fin dall’infanzia, a costo della viltà, dei compromessi morali, di una crudeltà feroce, odiosa anche verso le persone più amate e care, come Rita.

Assuero può ritenersi una continuazione più tessuta di Cummeo: l’infanzia del personaggio di *Una vampata di rossore*, fino ai suoi ambigui rapporti con la moglie del senatore, è quella stessa di Cummeo. Il settantenne Assuero Rigo è infatti un Cummeo che ha fatto fortuna nella vita, limitatamente alle possibilità per lo più aperte ad un tale stato sociale.

⁸²¹ *Ibidem.*

Assuero, come dice Perrella⁸²², è una delle maggiori invenzioni psicologiche di Rea, un ritratto straordinario che si cala nell'interno di realtà esistenti, una maschera che non riesce a percepire il tragico che c'è intorno a lui. È uno di quei personaggi rappresentati in modo da sfuggire a qualsiasi definizione: alla fine del romanzo, Assuero non è come appare all'inizio, cioè un egoista sfruttatore interessato alla moglie solo in quanto fornitrice di denaro. Si vede combattuto fra il bene che vuole alla moglie, l'ignoranza che non gli fa capire la gravità del male della moglie e il panico per la catastrofe che sente prossima e alla quale finge di non voler credere. La sua innocenza consiste, secondo Ferdinando Virdia⁸²³, soprattutto in quell'egoismo condotto fino ad un'angosciosa tenerezza verso se stesso, fatta di paura e di orgoglio, di avarizia e di generosità, che si riverbera sugli altri personaggi della storia stessa.

Si avvicinò alla moglie, nuovamente sopita. La scoprì e spinse lo sguardo al disotto. Il luogo era schiumoso di quella roba. Le natiche ne erano invase.

“Povera donna”, disse, “povera moglie mia.”

E si diede a camminare per la stanza, col grande corpo avvilito, stanco⁸²⁴.

Alla morte della donna, Assuero è quello che più di tutta la famiglia avverte la disfatta spirituale e fisica, anche se, obliquamente, c'è quella remora della ragione economica.

Una sola cosa desiderava, che gli lasciassero la sua compagna anche in quello stato, con la mano in mano, una mano così bella, come avevano fatto per quarant'anni. Nutriva la segreta speranza che non fosse morta; che si trattasse di un caso di catalessi; che si trattasse di un gioco crudele; che qualcuno l'avesse addormentata con un filtro.

Pensava alle più svariate cose, ma non alla morte. Sarebbe stato come tradirlo e Rita non era da questo. Lo avrebbe avvertito.⁸²⁵

Si sente in queste parole un vero dolore, quel tipo di strazio che trasforma un uomo in un fanciullo e c'è una precisa rivelazione psicologica, che Rea effettua, del gioco mentale di Assuero di fronte alla morte, con quella speranza del gioco che è tipica di un autentico e profondo dolore.

⁸²² Perrella Silvio, *Introduzione* a Rea Domenico, *Una vampata di rossore*, cit.

⁸²³ Virdia Ferdinando, *Rea e il romanzo*, *La Fiera Letteraria*, Roma, 14 giugno 1959, p. 2.

⁸²⁴ Rea Domenico, *Una vampata di rossore*, cit., p. 81.

⁸²⁵ Ivi, pp. 245-46.

Tutta la sua vita si è consumata in una devozione di se stesso e del denaro, con una fedeltà inconsciamente interessata verso la moglie, principio per lui del raggiungimento di una condizione sociale onorata, della fuga forse definitiva dalla fame, dalla miseria e dalla servitù del cafone meridionale; ma ora che Rita muore, risorge per lui lo spettro di quell'antica ancestrale condizione che già si manifesta in sgarbi dei concittadini, in sorrisi di scherno e di compatimento, e per questo egli accetta come buona la falsa diagnosi che i medici fanno della malattia di Rita per non scoraggiarla, per aiutarla a sopportare i tremendi dolori, e si convince che il male di sua moglie non sia che un semplice disturbo viscerale e che presto Rita tornerà, più vitale di prima, a levarsi la notte ad ogni chiamata, a correre dovunque sia richiesta la sua opera. Rea quindi costruisce mirabilmente le ragioni dell'apparenza cinica ed avara di Assuero, che hanno al loro fondo la coscienza giustificatrice della vita miserabile nella famiglia durante l'infanzia, l'orrore ancestrale della malattia, della sporcizia, della fame, che di tempo in tempo gli riappaiono a crescergli dentro la determinazione di seguire la sua strada di salvezza economica (si ricordi la stupenda discesa all'inferno della visita di Assuero, vedovo della prima moglie, ai parenti), o lo minacciano, dalle allusioni dei concittadini, dai primi segni di disprezzo e di avversione, ora che la malattia di Rita gli ingoia di giorno in giorno le riserve della sua sicurezza, e gli fa presagire, nel futuro privo del lavoro della moglie, il rischio di ricadere, proprio all'orlo della vecchiaia, nelle condizioni d'origine. Risulta quindi naturale che l'ultimo pensiero di Assuero, dopo la morte della moglie, in mezzo alle manifestazioni sincere del suo dolore, sia per la sicurezza economica: il denaro rimasto, il prestito del cognato, la decisione del figlio di mettere la testa a partito, di lavorare; è l'ultimo atto della battaglia combattuta per tutta la vita, che si conclude forse con una difficile vittoria.

L'egoismo piccolo borghese di Assuero è più forte del suo rigurgito di sentimenti, la sua tristissima decadenza a fianco della morte quasi eroica di Rita, la sua sterile ira valgono a ripercorrere un passato irresponsabile, un passato in cui egli ha legato la vita sua e dei figli a una garanzia di sopravvivenza, allo sfruttamento, in parole povere, del lavoro della moglie. E già in questo schema narrativo non è chi non veda come la sofferenza, il dolore, l'ignoranza ricercati nei singoli personaggi riflettano criticamente aspetti

veritieri della società: questa piccola borghesia che ha il cuore grosso così, eppure riesce a soffocare i propri sentimenti, a mostrarsi brutale ed egoista pur di garantire la propria sopravvivenza⁸²⁶.

Uno degli episodi psicologici artisticamente riusciti del romanzo consiste nello strano rapporto fra Assuero e Luca donde emerge bene l'ambiguità nel comportamento nel comportamento del vecchio Assuero che aiuta ma rimprovera al tempo stesso, guida il cognato paternamente ma gli fa sentire anche la propria importanza sociale. Assuero ha infatti una certa distinzione, il mestiere di Rita lo ha portato un gradino più in alto delle sue origini plebee, i guadagni della levatrice gli permettono di condurre una vita moderatamente agiata, l'amicizia della moglie con il medico e con il prete, nonché con i benestanti del paese, lo pongono in uno stato sociale rispettabile.

Assuero si muove nel romanzo con il continuo rigiro attorno al passato, che non è qui gioco della memoria, è un doveroso esame di coscienza che ogni personaggio deve fare per trovare il motivo della propria fine contemporanea alla morte di Rita. Insieme alla predominante del dolore vi è così la componente della colpa, del processo morale. Ed è in quest'atmosfera tra memoria e realtà, che si presenta la figura di Maria, con le varie storie d'amore e di fidanzamento fallite. È una giovane donna, brutta, amorfa, fedele e devota ai suoi familiari, lavoratrice infaticabile, ama teneramente la madre tanto da spingere il fratello ad imporsi sul padre affinché Rita possa riposarsi e smettere di lavorare. Con la storia di Maria, si incontrano altri figure minori, come il falso Salernitano, e come Scida, figlio dell'ex-mendicante Trofomena e dell'ex-galeotto Eugenio. Scida rappresenta uno dei pochi personaggi positivi del romanzo, ma comunque sul livello psicologico meno delineati dal Rea. E c'è il figlio Beppe, uno sfaticato, un giovane scioperato che pensa solo a svagarsi, e che verso la fine pare accennare come ad un risorgimento. È lui il segno che in Rea rimanga in qualche misura la concezione dell'uomo come solo un intrico d'istinti irrazionali ed invincibili, e che tra gli uomini nessun vero legame di amicizia, ma solo rapporti d'interessi e d'egoismi; non ricerca d'affetti ma di piacere; non famiglie ma agglomerati di dannati. («Con

⁸²⁶ Vené Gianfranco, *La strada di Rea, Fenarete. Letture d'Italia*, cit., p. 55.

lei (Maria, la sorella) Beppe si era sempre comportato come due nemici che attraversano un deserto e di cui uno dei due ha la necessità di far fuori l'altro se vuole sopravvivere»). La storia, (o meglio le tante storie), di Maria risulta, secondo il Piccioni⁸²⁷, più convenzionale, quasi con una partecipazione minore di Rea, ed insieme con una sua distaccata attenzione polemica che non dà frutti. Quella di Beppe sarebbe stata anch'essa vaga storia, se non ci fosse stata, tra le parti meglio risolte del volume, la determinante entrata nella storia dell'altro personaggio, il quarto della vicenda, Chele, la monaca di casa. La vediamo fin dalle prime pagine muoversi per casa, a curare l'ammalata, pronta ad ogni chiamata, vestita quasi come una monaca, infagottata e imbruttita, senza età, non sai se per vocazione o per pentimento.

Pare che Chele sia il personaggio più fortemente sbizzato anche se psicologicamente non del tutto convincente. Creatura perdutoamente passionale, ha dovuto ridurre al silenzio le brame sotto l'abito monacale. Si direbbe che Rea abbia voluto presentare in Chele una devota acida e rinsecchita, solo in cerca di meriti per la vita eterna. Ma tutto questo non può conciliarsi con i libri tutt'altro che edificanti che legge, con il suo passato passionale e con il presente carico di sensualità e di vergogne. È una «donna carezzata dal suo autore con delicatezze finissime», che s'avvalgono di una affettuosità elogiabile. Chele, che vive d'una minuscola rendita ed è la persona più pulita ed innamorante del romanzo; povera «siringaia» che Maria chiama spesso, poiché sta nella stessa sua casa. È insomma la più cara, la più eletta, la più sacrificata delle creature femminili della *Vampata*: «una delle donne che contano del romanzo novecentesco, che è come tu l'avessi conosciuta e che non potrai dimenticare»⁸²⁸. Massimo Grillandi ritiene che Rea ha realizzato la storia Beppe-Chele in maniera un po' frettolosa e non l'ha pienamente sfruttata.

Non è dire che Chele sia del tutto spenta, in quanto Beppe, sornione e sfaticato come un gatto, ha modo di trarre, da questa arpa eolia, polverosa quanto volete ma con tutte le corde ancora in regola, accordi e suoni che il romanziere ha l'abilità di farci intuire. Ecco: la storia di Chele, abbandonata ad un punto in cui gli sviluppi logici erano ancora

⁸²⁷ Piccioni Leone, *Maturità di Domenico Rea, Il Popolo*, cit.

⁸²⁸ Camerino Aldo, *Il primo romanzo di Domenico Rea, Il Gazzettino*, cit., p. 3.

da conseguire, è forse una delle carte che Rea, in questo suo primo romanzo, ha voluto giocare un po' troppo precipitosamente, senza sfruttarla in pieno. Questa storia d'amore, con i suoi colori vivaci, allucinanti quasi, sta molto bene in un paese come Nofi, ma è forse troppo concreta, troppo reale e, nello stesso tempo, lasciata a una sua pencolante incertezza, da far sorgere il dubbio che la soverchia attendibilità finisca, alla fine, per andare a scapito della verosimiglianza. Non è una contraddizione in termini, ma l'espressione esatta che si ricava quando, il precipitare della vicenda, estromette, a un certo punto, Chele dal finale, tra edipeo ed eschileo, di questo epos paesano che è *Una vampata di rossore*⁸²⁹.

Quattro personaggi, quindi, ma ce n'è un quinto, cioè Rita, questo davvero il più patetico, toccante, umano, fermissimo. Rita è l'unico personaggio nel romanzo che resta fedele a se stessa, matriarca serena ed equilibrata, generosa con tutti, lavoratrice instancabile, pura di cuore. Uno fra i modi per presentare il personaggio è utilizzare la testimonianza di un altro. Questo personaggio di Rita, in effetti, con tanta maggior forza di rappresentazione, (nato proprio dallo stesso procedimento che si è visto in atto ne *La Spedizione*), non viene aggredito direttamente, non è affrontato a quattro occhi per la storia dei suoi casi passati e presenti, ma recuperato a poco a poco dai ricordi degli altri personaggi che gli ruotano intorno, dalle immagini accessorie che si riferiscono alla storia degli altri, recuperato nella sua misura e nel suo animo, nei giorni lieti della sua vita e nei giorni tristi, nella dolcezza di madre, nel pudore di sposa, nella fermezza di donna, e tale da costituire il tessuto connettivo tra tutte le altre parti che altrimenti resterebbero un poco a sé, come appartate, nel risultato d'insieme, o almeno collegate solo per esterna disposizione di struttura.

In *Una vampata di rossore*, mentre Assuero rappresenta il personaggio chiave, Rita è l'unico sostegno e legame delle varie storie della famiglia: i vari personaggi del romanzo si definiscono tutti in rapporto con la figura della mamma morente, che in effetti è assente nelle *situazioni* fattuali, ma è sempre presente negli spaccati memorialistici degli altri personaggi (Rita-Assuero, Rita-Maria, Rita-Beppe, Rita-Chele, Rita-Luca, ecc.), dei quali ciascuno assume una precisa funzione e collocazione nel sistema generale del romanzo, se viene

⁸²⁹ Grillandi Massimo, *Una vampata di rossore*, *Cynthia*, cit., p. 18.

appunto rapportato a Rita in base di due criteri: le relazioni di dipendenza sociale o familiare; e il grado affettivo con lei (moralità-amore o amoralità-egoismo). Dalla figura di Rita, per il rapporto che gli altri personaggi stabiliscono con lei, si vede quindi perché il marito Assuero sia talvolta in colpa, e talvolta degno d'ogni assoluzione; perché la figlia Maria si mostri in quella luce; perché recuperabile appaia ancora il figlio Beppe; e che cosa sia la casa, che cosa sia la vita del paese, che cosa siano – amici e nemici – gli abitanti che vivono intorno, i parenti, i casi molteplici della vita.

Rita è la spina dorsale della famiglia e nella sua biblica fatica, nel suo generoso entusiasmo per la vita [...] non è difficile scorgere le tracce determinanti dell'animo meridionale. intorno a lei, insieme con la sua morte decade una famiglia [...]: la "fatalità" della morte, della miseria, della disgrazia è riscattata da questo perché: nascono i personaggi di Assuero e dei figli. Ognuno di questi personaggi paga adesso il fio dei propri errori, della propria debolezza vitale, della propria "ignoranza". E la morte trascina con sé all'improvviso tutti, pur colpendo soltanto Rita⁸³⁰.

A proposito del personaggio di Rita e del proprio ruolo essenziale all'interno del romanzo, Barberi Squarotti osserva che

La malattia mortale di Rita domina l'intera scenografia del romanzo, ne costituisce la struttura che si appoggia a un senso lugubre del disfarsi della carne, del dolore, dell'imminenza della morte, punteggiato dal motivo ricorrente dell'urlo atroce della donna sotto l'urgere del male, del nemico annidato nelle viscere che di pagina in pagina acquista un'esistenza sempre più imponente, furiosa e spietata, diviene un personaggio orribile intorno a cui è sospesa l'intera vita del paese (e ne deriva l'impressione di una costruzione grandiosamente barocca, densa di orrore fisico)⁸³¹.

Nonostante la bellezza e l'autenticità del personaggio di Rita, c'è da dire che Rea nel romanzo accenna ad un rapporto ambiguo fra la levatrice e il medico, però tale rapporto non viene rappresentato in modo del tutto chiaro. Il Castelli⁸³², a proposito, afferma allora che neanche Rita psicologicamente è del tutto spiegabile, e ritiene che la sua dolcezza e bontà, la sua presunta religiosità e beneficenza non

⁸³⁰ Vené Gianfranco, *La strada di Rea, Fenarete. Letture d'Italia*, cit., p. 55.

⁸³¹ Barberi Squarotti Giorgio, *Domenico Rea: dalla mimesi alla coscienza, Nostro tempo*, cit., pp. 119-20.

⁸³² Castelli Ferdinando, *Domenico Rea alle prese col romanzo, Letture*, cit., 584.

possono essere conciliate con l'amicizia equivoca del dottore e con le luride pratiche abortive a cui spesso ricorre. In verità i diari manoscritti⁸³³ di Rea scoprono alcuni dettagli problematici su Rita ed Assuero, che l'autore opta per la loro assenza dalla *Vampata*: Rita, per salvare l'onore, aveva subito un intervento chirurgico finalizzato a restituirle artificialmente la verginità, mentre Assuero avrebbe addirittura aggredito la figlia con la minaccia di mandarla a prostituirsi.

Rita nel romanzo non viene presentata esclusivamente tramite i ricordi e le immagini dei parenti e degli amici, ma pure tramite le testimonianze e i giudizi di tanti personaggi minori, della folla del paese che fa da coro ai fatti degli Assuero. Così nella città la gente da un lato giudicava negativamente Assuero, dal momento che si faceva mantenere anche dalla moglie, dall'altro contribuiva a delineare decisamente la grande figura di Rita. Nonché la presenza di questo coro collettivo rende soprattutto evidente e centrale nell'economia del romanzo, la separazione tra ciò che si è e ciò che si mostra, coincidente del resto con quella tra privato e pubblico. Ognuno è definito dagli altri con un solo aggettivo, non ha una storia di cui si è a conoscenza, è soltanto un elemento del coro plebeo che ruota intorno alla protagonista; ma quando il narratore focalizza l'attenzione su uno di questi personaggi, denudandolo della veste indossata pubblicamente, ecco che crolla ineluttabilmente la maschera offertagli dagli altri come frutto di conoscenza superficiale, e la vera psicologia del personaggio si rivela. Così donna Chele, che nel palazzo chiamano la monaca, abbiamo visto farsi scudo di quest'appellativo innanzitutto, dopo la prima delusione d'amore, per proteggersi dagli uomini, e in seguito per difendere dal giudizio degli altri la propria esistenza tutt'altro che da monaca, dominata e lacerata dalla passione. Beppe, considerato unanimemente un menefreghista, è colui che in realtà, nel finale del libro, dopo il lutto, prenderà in mano le redini della famiglia per non lasciar morire un legame già smorzatosi con la morte della madre. Assuero è senz'altro l'esempio maggiore di sfumature e complessità psicologica: oltre al divario tra pubblico e privato (costante nel romanzo e per cui Assuero è bollato quasi da tutti come sfruttatore, mentre alla

⁸³³ Cfr. John Butcher, *Le carte di Mimì. Studi sulla narrativa e sul teatro di Domenico Rea*, cit., p. 170.

fine sembra aver nutrito un affetto reale e profondo per la moglie, seppur sempre condizionato dall'ossessione per il denaro), ne presenta ulteriori anche con se stesso: ha un carattere debole mascherato dalla forza che usa per imporsi ai figli; ma spesso si pente di questo suo comportamento troppo rigido e diviene di un tratto cedevole alle richieste filiali (in specie di Beppe); alterna un sentimento d'invidia basato soprattutto su distinzioni economiche, con quello d'affetto paterno nei confronti del cognato e della nipote stessa; e di odio nei confronti del prossimo in generale con una dipendenza dagli altri per cui, soffrendo di solitudine, non può farne a meno. Il sentimento ambivalente per eccellenza e che resta irrisolto, è comunque proprio quello nei confronti di donna Rita; per cui alla fine del romanzo, si rimane in profondo dubbio sulla verità di questo Assuero; tanto che non si riesce agevolmente a definire che uomo è, che cosa prova o ha mai provato, che cosa lo ha tenuto legato a sua moglie. Tutto ciò conferma ampiamente la natura dei personaggi reani, mai intesi come stereotipi, ma uomini qualsiasi, diversi l'uno dall'altro; e dimostra di Rea la vasta e profonda conoscenza dell'animo umano, della società e della vita.

La folla, sempre presente in tutto il romanzo (si veda la scena della gente che si reca a casa Rigo per avere notizie della malata, o il continuo vociferare a proposito di Assuero e della sua famiglia), diventa, inoltre, ancora più invadente nelle ultime pagine, quando viene descritta la morte di Rita ed il pellegrinaggio delle persone che si recano da lei per salutarla per l'ultima volta.

La fine del romanzo ripropone la poetica già nota dello scrittore e cioè quella di chiamare la folla, di portarla intorno al letto dove Rita giace, trasformando il fenomeno naturale della morte, in una apoteosi corale e, ancora una volta, plebea. Questa volta Rea è ancora più esplicito, sembra che per la prima volta lo scrittore ci offra chiaramente la spiegazione di questa continua coralità che è, sì, l'immagine di una società che si muove intorno agli individui e anzi ne condiziona una parte delle azioni per il solo suo esistere come massa, ma in *Una vampata di rossore*, alla coralità Rea assegna un ruolo precisissimo. [...] Le ultime pagine del romanzo hanno l'abbandono dei vinti, ma è anche la loro vittoria, perché nella loro semplicità questi plebei mostrano la profonda autenticità dei sentimenti, anche se gridati e gesticolati⁸³⁴.

⁸³⁴ Piancastelli Corrado, *Domenico Rea. Il Castoro*, cit., pp. 98-99.

Vorremmo infine sottolineare che la maturazione di Rea nella rappresentazione psicologica dei propri personaggi ha delle radici attecchite nella realtà, prima ancora che nella letteratura. Domenico Rea, prima d'imbattersi nella scrittura, ha fatto le sue esperienze per i vicoli di Napoli, una Napoli che portava ancora i segni della fame, della miseria, delle angosciose paure, del disonore recente. Filtrato dalla memoria quel mondo è giunto al cuore dello scrittore come da un'incantata zona di leggenda, senza tempo, e gli ha consentito di evadere dalla desertica desolazione di una contemplazione semplicemente veristica, di creare un'atmosfera in cui realtà e mistero, oggettività e lirismo, si limitano a vicenda. Forse era stato proprio il bisogno di conoscere meglio quella leggenda che si svolgeva dentro di sé, come dentro quelle creature che abitavano i vecchi vicoli, che lo spinse a ritornare a scuola e più tardi a leggere ed a studiare da solo i classici, i quali meglio d'ogni altra cosa sarebbero valsi a saziare in lui quella sete d'umanità ed a fargli comprendere le ragioni di questo soffrire. E, nota Walter Pedullà⁸³⁵, fu certamente dopo quella lettura che egli imparò a guardare i napoletani «dal fondo del pozzo» cioè dal di dentro, per poter venire a capo della meravigliosa vita psicologica di quegli uomini che gli passavano accanto ogni giorno. Il Rea, divenuto ormai il poeta di quest'infelice terra, come tante altre rifugio di bene e di male, ma più sfortunata delle altre, si soffermava a guardare con gli occhi velati di lacrime quei suoi concittadini i quali – scrive con molta acutezza Lanza De Laurentiis – finito il contrabbando, che li aveva fatti uscire dalle loro «tane» ed aveva per un momento illusa la loro fame, se ne tornavano nei sudici vicoli, «sotto il peso di una colonna di ingiustizie piantata in mezzo al loro dissonante cuore»⁸³⁶. Questo «scoprire la società per mettere a nudo le ferite come le brutture»⁸³⁷ portava inevitabilmente lo scrittore ai margini di quel neorealismo che, sorto in epoca fascista sulla base di esperienze che già andavano maturando

⁸³⁵ Pedullà Walter, *La letteratura del benessere*, Libreria Scientifica Editrice, Napoli, 1968, pp. 249-253.

⁸³⁶ Lanza De Laurentis Maria Teresa, *La realtà di Rea, Società*, cit., p. 743.

⁸³⁷ Ajello Nello, *Ritratto di maggio di Domenico Rea, Il Mulino*, giugno 1953, pp. 318-319.

in quel tempo, doveva poi affermarsi in particolare nel decennio compreso tra il 1940 ed il 1950.⁸³⁸

⁸³⁸ Salinari Carlo, *Storia della letteratura italiana*, Laterza, Bari, 1971, p. 295.

2.3. L'AUTOBIOGRAFISMO

La mia narrativa è completamente autobiografica, questo per dare l'ultima mazzata al neorealismo. Io sono stato di volta in volta Tuppino, Assuero, Beppe.

[Rita] Quella è mia madre. [...] era levatrice e io andavo con lei sui carretti, sui cavalli, perciò ho conosciuto così bene questo mondo plebeo. Mia madre aveva questo risvolto per così dire alfabetico, romantico. Il funerale di mia madre è stato seguito da tutto il paese, come quello di Verdi, mentre invece mio padre era proprio plebeo nel bene e nel male. Quando era allegro era qualcosa di rabelesiano, come le mie sorelle d'altra parte, e come me; e poi, tutto il contrario, eravamo capaci di violenze tremende e tutto questo sta nella mia opera⁸³⁹.

Con la mia drammatica tendenza all'ozio e ai piaceri, potrebbe essere la fine. Bisogna che riami il mio mondo: la casa mia e Napoli, Nocera e la mia più diretta esperienza e che tragga, pagina dietro pagina, la somma fantastica e morale di quanto ho visto, sentito e appreso fino ad oggi. È proprio vero che la vita o si vive o scrive. E io ho vissuto assai più che scritto. Ora dovrei fare in modo che si verifichi il contrario. Se sarò capace di un intreccio potente potrebbe proprio essere la volta della prima riesumazione del mondo di Nocera⁸⁴⁰.

Ci si può accostare in diversi modi all'autobiografia: come studio storico, giacché la scrittura dell'io, sviluppata nel mondo occidentale dal XVIII secolo, è un fenomeno di civiltà; studio psicologico, dal momento che l'atto autobiografico evidenzia vasti problemi, come quelli della memoria, della costruzione della personalità e dell'autoanalisi. L'autobiografia però è soprattutto un genere letterario che il critico francese Philippe Lejeune ha definito come «il racconto retrospettivo in prosa che un individuo reale fa della propria esistenza, quando mette l'accento sulla sua vita individuale, in particolare sulla storia della propria personalità»⁸⁴¹. Questa definizione mette in gioco elementi appartenenti a quattro diverse categorie:

1. *Forma del linguaggio:*

- A) racconto.

⁸³⁹Fornaini Maurizio, *La necessità delle parole*, Intervista a Domenico Rea, *Inventario*, cit., p. 3.

⁸⁴⁰Cfr. Butcher John, *Le carte di Mimì. Studi sulla narrativa e sul teatro di Domenico Rea*, cit., p. 162; e Trotta Nicoletta, *Dall'epistolario di "uno scrittore per caso": lettere di Domenico Rea ad Aldo Camerino, Autografo*, cit., p. 34.

⁸⁴¹Lejeune Philippe, *Il patto autobiografico*, Il Mulino, Bologna 1986, p. 12.

- B) in prosa.
- 2. *Soggetto trattato*: vita individuale, storia di una personalità.
- 3. *Situazione dell'autore*: identità dell'autore e del narratore.
- 4. *Posizione del narratore*:
 - A) identità fra il narratore e il personaggio principale.
 - B) visione retrospettiva del racconto.

Si può ritenere un'autobiografia ogni opera che soddisfa contemporaneamente le condizioni indicate da ciascuna delle categorie. Alcune condizioni possono essere soddisfatte solo parzialmente. Il testo deve essere principalmente un racconto, ma si conosce lo spazio dedicato al discorso nella narrazione autobiografica; la visione, principalmente retrospettiva: ciò non esclude delle sezioni di autoritratto, un diario dell'opera o del momento contemporaneo alla redazione dell'opera, e strutture temporali molto complesse; il soggetto deve essere principalmente la vita individuale, la genesi della personalità: ma anche la cronaca e la storia sociale e politica possono avervi uno spazio. In ogni modo sono imprescindibili e radicalmente definite, le condizioni (3) e (4A). Un'identità è o non è. Non ci sono gradi possibili, e ogni dubbio porta a una conclusione negativa. Affinché ci sia un'autobiografia, bisogna che ci sia identità fra l'autore, il narratore e il personaggio; ma quest'identità solleva numerosi problemi.

Il primo tra questi problemi è proprio la modalità con cui si può esprimere l'identità del narratore e del personaggio nel racconto (*Io, tu, egli*). Tale identità, in effetti, implica più frequentemente l'utilizzo della prima persona. Genette⁸⁴² chiama tale narrazione «autodiegetica» nella sua classificazione delle voci del racconto, classificazione che egli stabilisce a partire da opere di *finzione*. Egli osserva comunque che può esserci un racconto in prima persona senza che il narratore sia anche il personaggio principale. È questa che definisce narrazione

⁸⁴² Cfr. Genette Gerard, *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino, 1972, pp. 298-99.

«omodiegetica». Per risolvere il dilemma dell'identità del narratore e del personaggio in narrazioni in terza persona identificabili autobiografiche, deve intervenire l'autore. Infatti, facendo intervenire il problema dell'*autore*, l'autobiografia mette in luce fenomeni che la finzione lascia nell'indecisione, in particolare, il fatto che può esservi identità fra il narratore e il personaggio principale nel caso del racconto in terza persona. Quest'identità, non essendo più stabilita all'interno del testo, dall'utilizzo dell'io, viene invece stabilita indirettamente ma senza nessun equivoco dalla doppia equazione: autore = narratore e autore = personaggio, da cui si deduce: narratore = personaggio, anche se il narratore resta implicito.

È però necessario dissociare il problema della persona da quello dell'identità. Questa dissociazione permette di rendere conto della complessità dei modelli esistenti o possibili dell'autobiografia. Ciò vuol dire che è possibile avere un racconto autobiografico in terza persona. Il narratore potrebbe essere identico al personaggio, anche se usa la terza persona. Ciò può essere al fine di diversi effetti: un immenso orgoglio se si tratta di un personaggio storico, una certa forma d'umiltà come nelle antiche autobiografie religiose, ma anche la contingenza, lo sdoppiamento o la distanza ironica. Inoltre la possibilità della presenza dei discorsi in un'autobiografia, spiegherebbe l'uso della seconda persona quando cioè il narratore rivolge il discorso al personaggio che fu, sia per confrontarlo, se si trova in situazioni sfavorevoli, sia per fargli una predica o ripudiarlo. Si presume quindi che l'uso della terza e della seconda, anche se è raro nell'autobiografia, impedisce di confondere i problemi grammaticali della persona con i problemi dell'identità.

Se l'io parlante si trasforma in un nome proprio, allora si tratta di una classica autobiografia. Dunque si devono porre i problemi dell'autobiografia in rapporto al nome proprio, *nome di persona*. Nei testi stampati, tutta l'enunciazione è a carico di una persona che è solita porre il suo *nome* sulla copertina del libro e sul risguardo, sopra o sotto il titolo del volume. Tutta l'esistenza di quel che si chiama *autore* è riassunta in questo nome: solo segno nel testo di un indubbio fuori-testo, che rimanda ad una persona reale, che domanda così che gli si attribuisca, in

ultima istanza, la responsabilità dell'enunciazione di tutto il testo scritto. L'autore si definisce allo stesso tempo come persona reale socialmente responsabile, e come produttore di un discorso.

L'autore è un *nome di persona identico*, che assume una serie di diversi testi pubblicati. Diventa reale attraverso l'elenco delle altre sue opere che compaiono spesso sotto la dicitura: dello stesso autore. L'autobiografia (racconto che narra la vita dello scrittore) suppone che ci sia *identità di nome* fra l'autore (con il suo nome in copertina), il narratore del racconto e il personaggio di cui si parla. Ecco un criterio molto semplice che definisce, ad un tempo, l'autobiografia e tutti gli altri generi di letteratura intima (diario, autoritratto, saggio).

Nel caso del nome fittizio (cioè diverso da quello dell'autore) dato ad un personaggio che racconta la sua vita, il lettore può pensare che la storia vissuta dal personaggio sia proprio quella dell'autore: per confronto con altri testi, basandosi su informazioni sterne, e attraverso la lettura del racconto la cui finzione suoni falsa. Si avrebbero tutte le ragioni del mondo per pensare che la storia è esattamente la stessa, ma ciò non toglie che il testo così prodotto non sia un'autobiografia – dato che questa presuppone, all'inizio, *un'identità assunta* a livello di enunciazione, e del tutto secondariamente una *somiglianza* prodotta a livello di enunciato. Questi testi entrerebbero nella categoria del *romanzo autobiografico*: vale a dire tutti i testi di finzione in cui il lettore può sospettare, dalle rassomiglianze che crede di scoprire, che ci sia identità fra autore e *personaggio*, mentre proprio l'autore ha scelto di negare questa identità, o almeno di non affermarla. Così definito, il romanzo autobiografico comprende anche racconti personali (identità fra narratore e personaggio) e racconti impersonali (personaggi indicati con la terza persona); si definisce quindi a livello di contenuto. A differenza dell'autobiografia, esso comporta dei *gradi*. La rassomiglianza supposta dal lettore può andare da una vaga "aria di famiglia" fra il personaggio e l'autore, fino alla quasi trasparenza che fa dire: è lui "sputato". L'autobiografia non ammette gradi: è tutto o niente. Il patto autobiografico è l'affermazione dell'identità di nome (autore-narratore-personaggio) nel testo, che rimanda, in ultima istanza, al nome dell'autore in copertina.

Le forme del patto autobiografico sono molto diverse: ma tutte manifestano l'intenzione di onorare la propria *firma*. Il lettore potrà cavillare sulle rassomiglianze, ma mai sull'identità. Si sa fin troppo bene quanto ognuno tenga al proprio nome. Una finzione autobiografica può essere *esatta*, quando il personaggio assomiglia all'autore; *inesatta* quando il personaggio si presenta diverso dall'autore: ma sono questioni di fatto che non cambiano nulla delle questioni di *diritto*, cioè del tipo di contratto stipulato fra l'autore e il lettore. Di fronte ad un racconto apparentemente autobiografico, il lettore tende a trasformarsi in investigatore, cioè a cercare le tracce di rottura del contratto. Da qui nasce il mito del romanzo *più vero* dell'autobiografia: si trova sempre più vero e più profondo quel che si è creduto scoprire attraverso il testo, malgrado l'autore. Parallelo al patto autobiografico può considerarsi il *patto romanzesco*, che ha due aspetti anch'esso: *pratica manifesta* della non-identità (l'autore e il personaggio non hanno lo stesso nome), attestato di *finzione* (il sottotitolo *romanzo*, sulla copertina, ha oggi questa funzione; si noti che *romanzo*, nella terminologia attuale, implica patto romanzesco, mentre *racconto* è indeterminato, e compatibile con un patto autobiografico).

Quindi occorre distinguere fra autobiografia e finzione autobiografica. Il distinguo principale è l'identità. L'identità non è somiglianza. L'identità è un *fatto* immediatamente assunto, accettato o rifiutato a livello di enunciazione; la somiglianza è un *rapporto* soggetto a discussioni e ad infinite sfumature, stabilito partendo dall'enunciato. Narratore e personaggio sono le figure alle quali rimandano, all'interno del testo, il soggetto dell'enunciazione e il soggetto dell'enunciato: l'autore, rappresentato al margine del testo dal suo nome, è il referente al quale rimanda il soggetto dell'enunciazione attraverso il patto autobiografico.

Quando si tratta di *somiglianza*, si è obbligati a introdurre un quarto termine simmetrico a lato dell'enunciato, un referente extratestuale che si potrebbe chiamare il prototipo, o meglio il *modello*.

Del resto bisogna sottolineare un'altra differenza fra romanzo autobiografico, autobiografia e biografia. In opposizione a tutte le forme di finzione, la biografia e

l'autobiografia sono testi *referenziali*; proprio come il discorso scientifico e storico, esse pretendono di aggiungere un'informazione ad una realtà esterna al testo, dunque sottomettendosi ad una prova di *verifica*. Il loro obiettivo non è la semplice verosimiglianza, ma la somiglianza al vero. Non l'effetto del reale, ma la sua immagine. Per *modello* si intende dire il reale cui l'enunciato pretende di assomigliare. Come può un testo assomigliare ad una vita? È una domanda che i biografi si pongono raramente e che ritengono risolta implicitamente. La somiglianza può porsi a due livelli: sul modo negativo – e a livelli degli elementi del racconto – interviene il criterio di *esattezza*; sul modo positivo – e a livello della totalità del racconto – interviene ciò che viene definito *fedeltà*. L'esattezza riguarda l'*informazione*, la fedeltà, il *significato*. Nel caso della biografia, il modello è la vita dell'uomo “come è stata”.

Il racconto personale (narrato in prima persona) presuppone *identità* di fatto; e questa, a sua volta, comporta una certa forma di somiglianza. Se si tratta di un racconto fatto esclusivamente al passato, la somiglianza del personaggio al modello potrebbe essere considerata un rapporto verificabile fra personaggio e modello, ma ogni racconto in prima persona presuppone che il personaggio, anche se si raccontano di lui avventure remote, sia al tempo stesso la persona *attuale* che produce la narrazione.

Per quanto riguarda il periodo che vede nascere la produzione letteraria neorealista, si può asserire che il 1945 segni una svolta in letteratura come in politica, e da quella data, qualsiasi opera di poesia o di cultura che provi intenzionalmente ad ignorare i nuovi valori politici e sociali, lascerebbe tanti sospetti sul suo autore, e sono sospetti che riguarderebbero anche la somma dei suoi valori di uomo. Se è vero che durante il fascismo, anche sotto a certa letteratura raffinata, riluttante, allusiva ma soprattutto elusiva, non possono tuttavia essere negati certi valori al di là di quella letteratura pura; dopo il 1945 è incominciata per più di uno degli scrittori di quegli anni, una prova dell'uomo. Dietro ad una letteratura ermetica, si sono accumulate risorse anche intatte di valori integrali; ma, appunto, il 1945 era il momento giusto di manifestarle; era

l'ora di provarle da uomo, non fosse altro per dare prova che nel letterato, l'uomo non era morto, o non era morto del tutto. La letteratura del dopo 1945 ha cercato strade opposte a quella letteratura ermetica ed intimistica, distante dagli avvenimenti, ed ha invece cercato la strada dell'incarnazione, cioè la strada della realtà; è una letteratura che si è appunto basata sui nuovi valori politici ed umani riconfermati e maturati nel dopoguerra.

La grande stagione della narrativa di questo periodo non può essere giustificata senza una scoperta della realtà, cioè senza la scoperta di un'interpretazione della realtà. A quell'ambiziosa scrittura lirica contaminata della prosa d'arte, si è invece sostituita una soda scrittura ragionata, tra l'inchiesta morale e l'inchiesta sociale. Di conseguenza gli scrittori veri, dopo il 1945, hanno sentito il bisogno ed il dovere d'uscire dall'*abituale* autobiografismo, ed i personaggi hanno cessato di essere le decalcomanie del loro creatore, e così lo scrittore non era più soltanto se stesso, è diventato davvero qualcuno, perché si è fatto sugli altri. Ed è vero che la libertà è valida, solo nel momento in cui investe l'altro, gli altri, e non le proprie ombre, il proprio narciso egoistico. I miti della prima persona, le idolatrie dell'io, i romanticismi a specchio convergente e pure deformante, il 1945 li ha tolti di mezzo.

Ciò non vuol dire che i neorealisti non ricorrano all'uso dell'io nei loro libri, anzi, come abbiamo già detto, il neorealista abbandona la vecchia torre d'avorio, per tuffarsi nel mare della quotidianità, ed è qui che interviene da testimone e da spettatore, ma anche da uomo che intercala pure i propri sentimenti e pensieri. La tendenza alla testimonianza, fedele alla rappresentazione della realtà, cede spesso alla secca trascrizione cronachistica ed, insieme, all'agiata e sospesa rievocazione lirica: la memoria autobiografica e familiare, il diario dell'infanzia lontana e pure incombente nel sangue, la cronaca del proprio ambiente, il frammento di vita minuta e sfuggibile.

Il neorealismo incomincia infatti un procedimento diverso rispetto a quello tradizionale, fissato al suo punto di maggior controllo formale nella stagione rondesca, e questa divergenza si profila sotto l'aspetto del semplicismo psicologico dell'io parlante neorealistico, della sua invincibile povertà semantica,

pur nello scatenamento attivistico del parlato o dello sperimentalismo dialettale, come nei diversi eccessi espressionistici e gergali. Fino al momento della prosa d'arte, il distacco psicologico e culturale dello scrittore di fronte alla materia costituiva lo scopo basilare della scrittura. Le cose narrate da un neorealista, nella loro registrazione di pura avventura, di cronologia lineare di tipo naturalistico, pretendono al contrario un livello di lingua identico a sé, e teoricamente l'annullamento di quel distacco. Cessa o si attenua di molto ogni forma di narrazione di tipo extradiegetico, cioè dall'alto. L'io parlante della prosa neorealista non risulterebbe dunque soltanto vicino alle cose, come quello della letteratura da cui polemicamente prende le mosse, lirica ed autobiografica per eccellenza, ma addirittura dentro di esse, a legittimarle ed evidenziarle con la propria esperienza (in pratica abbiamo la nuova ed abbastanza dubbia operazione del calarsi dell'autore al livello del suo oggetto, l'autore che rifà l'anima di un parlante proletario, povero, mimetizzandosi *tout court* nel suo ambiente). Di qui derivano il semplicismo psicologico, l'abbassamento al grado ora populistico ed ora esotico del cosiddetto *concreto-sensibile*, caratteristico delle prime esperienze degli scrittori neorealisti, con testimonianze narrative contenute della superficie delle cose, dell'assoluta fisicità delle voci operaie e contadine (e rivelatrici, tuttavia, di un problematicismo spesso vanaglorioso e sprovveduto, segno fin troppo evidente di ardue improvvisazioni e confusioni ideologiche e politiche).

L'operazione stilistica di trapiantare in arte i fatti assunti dalla vita e vissuti in proprio, è un fondamentale suggerimento di interpretazione dell'operazione stilistica dell'arte reana. In ogni personaggio, in ogni ambiente e perfino in ogni motivo narrativo dei racconti *personali* oppure *impersonali* di Rea, è rintracciabile un prototipo o una *somiglianza* autobiografica dell'*autore*. Rea è uno scrittore intensamente radicato nel suo mondo e nella sua esperienza reale, uno che esclusivamente in base all'approfondimento autonomo nell'analisi del reale modifica il proprio rapporto con il materiale narrativo. La sua vocazione a narrare ha sempre radice in una spinta che parte da una testimonianza reale e l'elemento autobiografico è la presenza ineliminabile in ogni suo scritto. In questa lunga

«narrativa completamente autobiografica» che è l'opera di Rea la vera protagonista è l'umile e dimessa realtà da cui si è accesa la rivolta dello scrittore. Autobiografica non nelle forme esteriori ma nell'intima sollecitazione e nel significato più segreto, l'opera di Rea s'ispira sempre ad un nucleo originario che ne costituisce la sotterranea matrice: Nofi, paese dell'infanzia la cui umanità si ripropone ogni volta come un tema fondamentale in raffigurazioni e forme diverse. È in questa Nofi dell'infanzia che lo scrittore ambienta la maggior parte delle sue opere narrative, da *Ritratto di maggio* a *Una vampata di rossore*, anche se la cittadina viene a ricoprire un ruolo via via diverso nell'universo artistico dello scrittore.

“Nofi” Lo usai per la per la prima volta quando ero adolescente per non far riconoscere ai miei paesani Nocera Inferiore. Nofi è il nome di un regno dall'orizzonte illimitato. Una terra in cui qualche volta i protagonisti rassomigliavano a quelli realmente incontrati, conosciuti e frequentati a Nocera Inferiore⁸⁴³.

Occorre precisare senza indugio che in Rea l'autobiografismo non cede al semplicismo psicologico caratteristico del neorealismo, giacché viene sempre superato ed universalizzato dalla capacità dell'artista d'innestare le sue esperienze in una più ampia ed oggettiva visione della vita e del mondo. Rea, pur filtrando tutto attraverso la propria personale esperienza, non fa mai dell'autobiografismo o del lirismo a vuoto per travestire contenuti egoistici che resterebbero inerti sulla pagina. Nella sua novità, quasi infrenabile, in quei tardi anni Quaranta, quando *Spaccanapoli* illustra, con le fiammate dei fuochi d'artificio, l'abbaglio della miseria meridionale e la forza d'animo che essa conteneva, di là da ogni effetto folcloristico, e Napoli riappare alla letteratura dolente e bestiale quale è, intrisa di astuzie e tragedia; nella sua novità Rea ha saputo mostrare come in un fascicolo di smilzi racconti poteva condensarsi una sapienza realmente antica nel guardare la vita, nel rappresentarla, allo scopo di renderne il succo d'eternità e d'imprevisto. Sull'oscillazione beffa-morte, Rea costruisce i primi racconti, o distende

⁸⁴³ Minore Renato, *Nofi, paese d'inganni e di ninfe plebee*, Intervista a Domenico Rea, *Il Messaggero*, 1 luglio 1993, p. 19.

all'improvviso l'arazzo di storia, dove il dato individuale è subito idea chiarificatrice, chiave d'interpretazione dell'animo collettivo.

Ha trovato un rapporto spontaneo e diretto col mondo che descrive. Evitata ogni prospettiva estrinseca, ne parla con coraggio facendolo vivere in una superba impennata. [...] Una serie tra le più succose dei racconti è a carattere autobiografico: o per lo meno vi si incontra un protagonista che dice "io" e che, da *I capricci della febbre* a *Ritratto di maggio* a *Quel che vide Cummeo* ci narra degli anni della sua infanzia e adolescenza, dei giorni di scuola, dei primi approcci della vita: ne risulta un "ritratto" intessuto non certo di finezze psicologiche e di sottili analisi coscienziali alla Thomas Mann, ma al contrario di colpi sordi, di pesanti vessazioni operate sul giovane dal bisogno, dalla fame, dalle ingiustizie sociali. Una cronaca di soprusi ben attenta a non invocare pietà, ma a ridursi nel cinismo, in una fredda e orgogliosa sopportazione⁸⁴⁴.

Rea, uomo del popolo minuto, con tutte le doti e tutti i difetti della sua condizione, è proprio messo dalle sue stesse origini sociali in condizioni da meglio intendere il fatto sociale, non più come conquista o rivincita ma come realtà prima psicologica e poi fantastica. Il mondo del primo Rea, con quel tanto di picaresco napoletano, cioè con il gusto dell'avventura sfrenata, al di là dei termini puramente ambientali, del gioco sentimentale continuamente allarmato sui dati di un capriccio che vale come storia individuale, appare in una singolare identificazione di ambienti, di creature, di situazioni il mondo stesso che usciva, convulso, irritato, mutevole, gioioso, furioso, abietto delle prime ore del secondo dopoguerra napoletano: e quella stessa, alta ed autentica, frenesia di vita, con tutti i rifiuti del conformismo, con un allegro disprezzo delle convenienze, è testimoniata con impareggiabile vigore dal giovanissimo narratore di Nocera, fattosi napoletano per vocazione stessa del suo temperamento.

Spaccanapoli e, soprattutto, *Gesù, fate luce* sono i documenti maggiori di Domenico Rea impegnato a dire di Napoli e dei Napoletani una cronaca grottesca e tuttavia poetica, maliziosa secondo la lezione vera di una viva tradizione e non per ricalco di facili umorismi. Lasciamo da parte le zone inerti, il linguaggio troppo immediato, la voluttà populista di certi impianti tematici intorno ai quali le variazioni della fantasia non bastano a fare arte: lasciamo anche da parte la virulenza di certe situazioni troppo coloristiche per essere autentiche: ma in Rea, comunque, balza alta e felice una voce

⁸⁴⁴ Barilli Renato, *Occhio nuovo sul meridione. I Racconti di Domenico Rea, Corriere della Sera*, cit.

immediata, frenetica che a colpi di frusta ripete in una continua e veloce metafora il sottinteso gioco degli umori napoletani⁸⁴⁵.

Sì, il mondo del Rea è quello reale di Napoli dell'immediato dopoguerra, ma esso è reso sapientemente in letteratura: Rea, anche quando parla d'una cronaca, come per esempio nel suo primo racconto-saggio *Breve storia del contrabbando*, inserito nel volume *Gesù, fate luce!*, in cui parla di una situazione storicamente collocabile (il fenomeno del contrabbando che fiorì tra il 1943 e il 1947, che permise la sopravvivenza a delle migliaia di persone), non cede mai al cronachismo documentaristico. La penna del Rea non scade mai in un tono freddamente storico o cronachistico, ma partecipa sempre con commozione alla vicenda, tratteggia la tragedia d'un popolo di miseri che, tagliato fuori dai rifornimenti dell'Italia del Nord, riesce a trovare in sé le forze necessarie a sopravvivere. Rea quindi parte sempre da esperienze viste e vissute realmente, però egli non si limita a registrarle passivamente.

Ho veduto, or è poco tempo, il treno dei contrabbandieri, di quei mendichi-ribelli che, con un coraggio che solo l'istinto, e quello precipuo della fame, può suscitare, entrare nella stazione di Salerno. Una nostra vecchia vaporiera tirava stintamente quel carro d'uomini il cui spettacolo era miserabile e insuperabile. Vagoni, di tutti i tipi, stranieri, scricchiolanti. Gli uomini e le donne, uno addosso all'altro; sui luoghi più pericolosi e però più impensati: sulle staffe dei predellini, sulle catene di attacco, sui paracarri e sul tetto medesimo. Neri, come carbonari, col viso aderentissimo allo scheletro della faccia, con parole di tra umorose e bestiali, quasi per trattenere lontano il loro stato, ingaggiavano conversazioni salaci, insultanti, con noi passeggeri. Codesto treno proveniva dalla ricca Puglia. Ogni contrabbandiere porta poco peso, cioè pochi chili di merci di contrabbando; onde non sono da definirsi contrabbandieri, ma più tosto esasperati mendichi; non ladri di sostanze nazionali, ma filantropi⁸⁴⁶.

A proposito del primo Rea, Mario Pomilio infatti tenta di dimostrare il mondo dei primi racconti e di sviscerare del loro autore i primi passi allo scoperto, con un io ora presente ora nascosto, mettendo in luce la notevole differenza dal Verga e dal suo principio dell'impersonalità:

⁸⁴⁵ Stefanile Mario, *Labirinto napoletano*, cit., p. 20.

⁸⁴⁶ Cfr. Butcher John, *Le carte di Mimì. Studi sulla narrativa e sul teatro di Domenico Rea*, cit., pp. 53-54. (lo scritto diaristico è senza data: forse giugno 1944).

il metodo di Rea è esattamente il contrario di quello verghiano dell'impersonalità. Lungi infatti dal tentar di scomparire dietro le sue creature, egli procede sempre allo scoperto, sulla scorta d'un io ora presente ora nascosto, e d'una simpatia fatta non di pietà, ma di congenialità e quasi di connivenza, che allinea perfettamente lo autore con la psicologia e perfino con l'etica popolari e fa di lui l'unico cantore "plebeo" della nostra plebe; e plebeo nella misura in cui sta coi propri personaggi, e non esalta né si compiace, non protesta e neppure giudica: semplicemente, egli resta, in piena innocenza, della loro stessa razza, consanguineo o sodale, senza che ciò implichi una vera nozione classistica della società⁸⁴⁷.

L'ambiente che Rea sceglie per collocare le sue novelle colme di umanità è il primo elemento costante dell'interpretazione della somiglianza autobiografica ampiamente presente nei libri del nostro scrittore. Nocera Inferiore, che nei racconti diviene la mitica Nofi, infatti, è da considerarsi la capitale dell'universo reano, una città nel contempo odiata ed amata ma mai dimenticata. Fin da giovane, Rea stesso si rende conto del valore basilare che la cittadina si è aggiudicata nella sua esistenza dichiarando in uno scritto dell'8 agosto 1945: «io stesso sono Nocera; e in cosiffatto modo che ovunque andrò mi starà addosso. Una città diventata uomo»⁸⁴⁸. Nocera, quel piccolo comune situato ai piedi dei Lattari in una ferocissima pianura, sarà di presenza costante negli scritti letterari di Rea. È questa piccola città che ispira al Rea sedicenne, uno fra i suoi primissimi scritti, l'abbozzo intitolato *È nato!*⁸⁴⁹, rappresentazione della nascita di un bimbo a cui ha assistito, andando dietro a sua madre, la famosissima ed amatissima levatrice. Così vi troviamo la prima presenza delle somiglianze autobiografiche attinte alla vita reale dell'autore, consistente, oltre all'ambiente nocerino, già nella figura della madre levatrice.

Un giorno salii su un noce e dalla frasche scoprii la stanza della casa colonia in cui una contadina cliente di mia madre era sul punto di dare alla luce l'undicesimo figlio. Avevo

⁸⁴⁷ Pomilio Mario, *Cammino e destino di Domenico Rea, La Fiera Letteraria*, cit., p. 3.

⁸⁴⁸ Citazione inserita in Butcher John, *Le carte di Mimì. Studi sulla narrativa e sul teatro di Domenico Rea*, cit., p. 16.

⁸⁴⁹ Rea Domenico, *È nato!*, Gabriele e Mariateresa Benincasa, Roma, 1996 (con un'introduzione di Michele Prisco).

dodici anni e il Grande Mistero Svelato mi colpì in maniera conturbante. Alcuni anni dopo, nel 1936, scrissi il bozzetto, *È nato un bimbo!*⁸⁵⁰

Nel primo libro reano, *Spaccanapoli*, prevale quello che la critica e lo stesso autore hanno riconosciuto come momento istintivo e in certo modo esibizionistico, quasi un dono naturale che lo scrittore utilizza abbandonandosi alla facile vena che attinge ampiamente alla vita privata dell'autore, ora obiettivata ora conservata intatta con l'impiego della prima persona.

E altro elemento perturbatore: l'onnipresenza di Rea nei suoi racconti "come un folletto" (io direi piuttosto: come uno di quei poveri maestri d'orchestre ambulanti, che s'immergono nella loro musica e ne fanno pantomima, torcendosi per un desiderio di felicità, clamoroso e tuttavia senza risposta, affamato di pane e di poesia)⁸⁵¹.

È questo motivo dell'autobiografismo che sposta i racconti dalla grande città alla provincia, dalla Napoli dell'età adulta alla Nofi dei ricordi d'infanzia, al punto che Napoli quasi non esiste nei racconti; e *Spaccanapoli*, più che una dimensione topografica, si rivela una condizione sociale e psicologica, un modo di vivere fatto essenzialmente di gesti violenti e coloriti, caratteristico di un'intera provincia campana. In realtà, l'ambiente di questi primi racconti reani, napoletano o campano che sia, è in genere esaurito entro qualche miserabile interno estendendosi al massimo fino al cortile o al vicolo, ma ignorando la grande città che preme su quel microcosmo aggrovigliato e ne determina i caratteri drammatici. Ed esso quasi non compare, nemmeno come paesaggio, è un dato che si pone al di là delle intenzioni descrittive e narrative, quasi un ignoto ambito esistenziale entro il quale è fatale che siano comprese e schiacciate le sorti dei personaggi plebei che vi si trovano intrappolati. Così è l'ambiente nei racconti *La Signorina e Tuppino*, caratteristici del primissimo Rea per la concentrazione delle situazioni che dà luogo ad un bozzettismo tragico, ma è ugualmente nei più ampi *L'americano* e *L'interregno*, dove la maggior ampiezza della trama non la sottrae all'ambiente e alle proprie motivazioni esterne. Semmai, è nei racconti più

⁸⁵⁰ Citazione inserita in Jouakim Mino, *Peccati geniali*, cit., pp. 41-2.

⁸⁵¹ Muscetta Carlo, *Un novelliere dell'interregno. Domenico Rea*, in *Letteratura militante*, cit., p. 267.

esplicitamente autobiografici, *La figlia di Casimiro Clarus*, *I capricci della febbre* e *Mazza e panelle*, che si possa intravedere un mondo meno plebeo, meno disperato, meno fuori della storia, dove certe brutalità si alternano agli affetti.

Il primo racconto ufficiale di Domenico Rea, *La figlia di Casimiro Clarus*, può ritenersi una narrazione d'ispirazione fortemente autobiografica: racconto in prosa, la visione retrospettiva che gira intorno ai ricordi ed ai sogni del narratore-personaggio, la presenza dell'io narrante che realizza l'identità tra narratore e personaggio principale, e in effetti si può anche confermare qualche somiglianza tra il narratore-personaggio e l'autore. Il nome del personaggio, però, è eguale a zero, cioè non è dichiarato, quindi si può parlare di finzione autobiografica solo in base ad un attestato di finzione, cioè partendo dalla definizione dello scritto come racconto. Ma, come s'è appena detto, nel maestro-narratore-personaggio si possono scorgere alcune somiglianze con l'autore, quindi, in questo racconto, la strana intrusione dell'autore funziona nel contempo da patto romanzesco e da indice autobiografico, ponendo il testo in uno spazio ambiguo (racconto o diario). In questo racconto, del resto, non si può non confondere fra autobiografico e romanzesco, siccome il narratore-personaggio non ha nome, mentre gli altri personaggi secondari hanno nomi e cognomi. La narrazione è anche ambigua, poiché si tratta di una rievocazione sospesa tra memorie e sogni. Si deduce che il lettore lo possa leggere nel registro che più ritenga opportuno.

Pure, la solitudine in cui vissi e vivo mi nutre il dubbio di essere stato io l'inventore di Katy⁸⁵².

Francesco Durante⁸⁵³, per esempio, riferendosi ad alcuni diari manoscritti di Rea, propende a considerarlo della tipologia di diario, a cui Rea confida le sue prime pene d'amore, per una certa Maria, e questa vicenda autobiografica sembrerebbe la fonte primigenia de *La figlia di Casimiro Clarus*. In tante pagine di quei diari, Rea parla di un'agitata storia d'amore vissuta con una giovane della vicina località di Pagani. Questa ragazza, afflitta dall'«inumano difetto di essere

⁸⁵² Rea Domenico, *Spaccanapoli*, cit., p. 29.

⁸⁵³ Cfr. Durante Francesco, *Cronologia*, in Rea Domenico, *Opere*, cit., p. LXXVI; e Butcher John, *Le carte di Mimì. Studi sulla narrativa e sul teatro di Domenico Rea*, cit., p. 45.

troppo angelica per essere creduta vera», compare per la prima volta nel secondo quaderno dell'Archivio Rea, dove si trova il suo nome accanto a quello di Mimi, in una lista di fidanzamenti all'interno di un curioso *Corriere Nocerino* (direttore, redattore, reporter, stenografo: Domenico Rea). Il padre di questa ragazza era uno fra i macellai più ricchi della zona. Geloso e vendicativo, egli non disdegnava per niente l'uso della violenza, al punto che, stando alle parole di Rea, fu addirittura arrestato ed imprigionato, verso l'inizio del 1939, per fratturato con un palo la testa di un altro macellaio, per futili motivi di affari commerciali. Gelosissimo delle sue raffinate e benedicate figlie, il padre di questa ragazza non avrebbe mai accettato il fidanzamento di una figlia con un giovane sognatore reputato senza arte né parte. Non esitò neanche di abbandonarsi alla prepotenza fisica, agli schiaffi, malmenando il corteggiatore della figlia. Giuseppe Rea fremeva dalla rabbia; tutta Nocera Inferiore straparlava sulla zuffa. Con la presentazione di tale storia, si vuole essenzialmente sottolineare quanto un'angosciosa esperienza personale, cioè il contrastato rapporto con quella ragazza, stia alla base della composizione de *La figlia di Casimiro Clarus*, di quel racconto cioè cui Rea deve il suo primo autentico successo letterario. Gli eventi ed i personaggi hanno tantissime somiglianze con quelli realmente visti e vissuti. Ma fu lo stesso Rea ad eliminare ogni eventuale dubbio sul fatto, quando in un appunto risalente al 6 ottobre 1944, dichiara di aver rifatto pace con la figlia del macellaio, definendola proprio la «musa di Ketty», che nel racconto sarà invece denominata Katy. *La figlia di Casimiro Clarus* quindi si può considerare un'opera largamente autobiografica; in cui Rea «rievoca in un clima di fiaba il lontano amore per una virginale e inafferrabile ragazza»⁸⁵⁴.

Ne *L'interregno*, si incontra un altro personaggio realmente esistito nella vita dell'autore. Vi si narra infatti di un incontro sessuale con la figlia di uno scemo, Mariannina, povera ragazza indotta dalla scellerata madre a fare la *inginocchiatella*. Ricorrendo ai diari, si può legittimare che quell'incontro sia

⁸⁵⁴ Pullini Giorgio, *Il romanzo italiano del dopoguerra*, cit., p. 251.

realmente accaduto, nel marzo del 1944, quando Rea aveva appena iniziato a fare il dattilografo presso il Ministero degli Esteri salernitano.

Mariannina, il 13 marzo 1944, quand'ero dattilografo al Ministero degli Esteri a Salerno, l'incontrai un'alba. Era inverno. Da poco il Vesuvio aveva lanciato l'ultimo vituperio su questa terra. "Dove vai Mariannina?". Ella era vestita a pulito. Tutta campanelli, tutta felice. Il seno era enormemente gonfio, era il seno d'una troia sul corpo d'un angelo. "Sono stata a ballare tutta la notte, con gli inglesi. Vedi". Aveva cioccolato, denaro, un dentifricio. "Si pulisce i denti con questo". E anche un'altra cosa aveva, un cappuccio di protezione. "Vieni a dormire con me, disse, tu sei un paesano". E io andai. E la rigirai nuda allo specchio. Trasfigurato dalle labbra m'inebriai. In pochi attimi la portai a visitare minutamente il mio regno. Ma poi? S'addormentò. Piccola, bella, come la mia nipotina, a cui non torcerei un dito. Ed io piansi, ma sul serio. Certo mi sentii bagnare le viscere e guardai il mare di Salerno, di Alfonso Gatto, un mare da suicidi. (2/7/1945).

Nella novella Rea trasferisce tanto fedelmente l'incontro, che è quasi lo stesso descritto nei diari.

Fu una mattina, a Salerno, città d'un tratto divenuta vecchia e sinistra; ancora coperta e calda del vituperio che pochi giorni avanti vi aveva gettato il Vesuvio. Non l'avevo riconosciuta, e fu lei ad afferrarmi una mano e a sorridermi.

«Oh» dissi «tu qua? E che fai? Dove vai?»

Era vestita come una signora di gran mondo che, all'oscuro, in un'improvvisa calamità, sia costretta a vestirsi di quello che trova e calzare, per esempio, un cappello a pitale su un vestito scollato che scende a tunica. In codesta foggia, il viso di Mariannina era rimasto fanciullesco col bocchino vivace di topo. Il corpo invece non si sentiva nella veste, la quale, più che dalle spalle, era sorretta dalle mammelle. [...]⁸⁵⁵

Personaggi ed eventi, allora, si vivono e poi si scrivono. Così pare nascere l'opera di Rea che riesce a scrivere poggiandosi costantemente sulla realtà. Nella stessa novella de *L'interregno*, Rea narra i violentissimi bombardamenti ed i seguenti saccheggi e disordini della tarda estate 1943, rivolgendo anche qui all'uso dell'io narrante, per affermare il profondo coinvolgersi nell'azione, al di là di ogni descrizione da cronaca o mera testimonianza. Vi si presenta quel mondo sotterraneo dei rifugi antiaerei dove tutte le passioni umane si gremiscono, dove

⁸⁵⁵ Rea Domenico, *Spaccanapoli*, cit., p. 103.

spensieratezza e terrore, prudenza e temerarietà, eccitazione e superstizione, vita e morte si avvicendano in un tragico intreccio e riconducono ai tempi della miserabile guerra.

Nel *nostro* mite paese, la guerra era giunta per fama; e la si seguiva, dai più istruiti, attraverso radio e gazzette, come un campionato di calcio. Chi partecipava per gli americani, chi per i tedeschi; con grandi elogi per tutti, fuor che per *noi*. [...]

Ma *io?* No! *Ero* il solo sicuro di non morire, come per patto divino. *Sentivo* tanta una forza spirituale serpeggiarmi nel corpo, come un'intrusione di sangue novello nel sangue; per cui, ammesso il crollo, mi avrebbe protetto quel pugno d'intima forza dentro cui mi ero riparato gettando sguardi animosi alla volta della cantina⁸⁵⁶.

In quella tarda estate 1943, cioè al preciso istante, la seconda guerra mondiale si abbatteva clamorosamente sulla tranquilla Nocera Inferiore. In alcune delle pagine più eccitanti dei diari gli eventi di quei giorni rivivono attraverso l'occhio acuto del giovane Rea. Ricompaiono le vittoriose truppe alleate, gli inglesi, gli americani e le cannonate dal vicino Monte Alpino, e, dall'altra parte, gli sventurati tedeschi, impolverati, affamati e sull'orlo della sconfitta definitiva. E, ovviamente, si parla dei cittadini di Nocera Inferiore, travolti da un caos spaventoso, con la minaccia viva e presente di un'anarchia totale, degli incidenti incancellabili del saccheggio dell'importante quartiere militare. Durante quei giorni di distruzione, di saccheggi, di esplosioni, di terrore, di urla, di morte, Rea assistette quasi quotidianamente a scene indelebili per il loro orrore. Nei diari del settembre 1943, si legge, per esempio: «ho visto un uomo – che era il padre – deporre un bambino morto sulle scale del municipio deserto. Ivi lo ha abbandonato. L'ha guardato, si è passata la mano sugli occhi ed è andato via». E ancora: «per le strade di Nocera c'erano molte carogne di cavalli e cadaveri, ai quattro lati del municipio». Queste terribili esperienze hanno influito fortemente sulla vita dello scrittore, e sono dovute confluire nei suoi scritti. Già quell'evocazione dei cavalli morti per le strade di Nocera avvia al ricordo di *Breve storia del contrabbando*, che inizia

⁸⁵⁶ Ivi, pp. 89 e 99.

così: «Il giorno prima della discesa degli americani, Nofi aveva ancora la piazza coperta di carogne di cavalli e muli del fu quartier militare»⁸⁵⁷.

In *Idillio* di *Quel che vide Cummeo*, riproponendo il motivo della convivenza di un gruppo di persone nelle condizioni estreme di un rifugio antiaereo, già presente in *L'interregno* di *Spaccanapoli*, Rea compone un altro racconto autobiografico rifacendosi allo stesso tema della guerra durante i bombardamenti a Nofi dell'8 settembre 1943.

Eravamo sette persone della stessa famiglia e il più insofferente era mio padre, che ci seguiva di malavoglia⁸⁵⁸.

È una storia caratteristicamente tragicomica concernente un secondo rifugio bellico, il Purgatorio. Questo Purgatorio prende la forma di un gigantesco luogo sotterraneo rinvenuto per caso durante un bombardamento dal sacerdote don Locu Grimaldi e presto occupato da migliaia di persone terrorizzate dalla guerra. Da parte loro, i diari offrono la conferma che il provvidenziale ricovero di *Idillio* non era che il figlio direttissimo della realtà: su uno dei vecchi fogli sparsi Rea si sofferma proprio su quell'intrigante posto, la salvezza di tante anime atterrite: «dietro una chiesetta di campagna esiste tuttora un orto detto del Salvatore che fu il teatro di una sorta di guerra civile, contrapposto a quella che in vero accadeva tra tedeschi e altri stranieri. Una guerra diversa dell'istinto di salvazione, di trenta mila persone che si radunarono sotto terra, a diciassette metri di profondità onde scampare alla furia di Dio o del Diavolo che sono egualmente grandi signori dell'universo». Singolare era il destino di questo giardino, oggi il luogo rimane «incolto e ricoverato di tracce e di fosse, di lembi di vesti, di rifiuti d'ogni genere. Il cancello è ancora abbattuto. I cani sono morti. È disabitato insomma e vi scaricarono gli spazzini e la chiesetta che fu sventrata da molti colpi di artiglieria americana mostra due miserabili spalle».

In *I Capricci della febbre* e in *Mazza e panelle*, l'autobiografia è più scoperta e sembra che lo scrittore vi si sia analizzato e descritto con tanta imparzialità e distacco. «Qualche volta la spregiudicatezza rasenta un compiaciuto cinismo, ma

⁸⁵⁷ Rea Domenico, *Gesù, fate luce!*, cit., p. 77.

⁸⁵⁸ Domenico Rea, *Quel che vide Cummeo*, cit., p. 109.

subito un'immagine, come un colpo d'ala, solleva lo scrittore dal crudo realismo dei fatti e lo fa giudice e poeta di se stesso e dei suoi. La psicologia dell'infanzia e dell'adolescenza si arricchisce con queste pagine di un prezioso documento»⁸⁵⁹. Rea ricorda, ad esempio, la sua infanzia, le prime malattie (nel 1943, Rea viene colpito dal vaiolo durante un'epidemia), le cure del padre, gli incubi dei sogni all'ospedale (*I capricci della febbre*); oppure nell'adolescenza, le prime avventure con donne di malaffare, debiti di gioco, la severità spesso rientrata del padre, e la premurosa indulgenza della madre (*Mazza e panelle*). In simili racconti scopertamente autobiografici, risulta evidente una crisi del personaggio che non riesce ad affermarsi pienamente sulla pagina, e finisce con il barcollare tra l'intrusione dell'autore e l'autonomia del fatto.

La crisi del personaggio è cominciata non appena il romanziere ha creduto di poter intervenire nell'azione stessa della sua invenzione e di seguire le due grandi strade, la strada della dimostrazione e la strada della fedeltà a un modello della realtà⁸⁶⁰.

Ritratto di maggio sarebbe stato un'autentica autobiografia se l'autore non avesse optato per mascherarsi con un nome diverso, con quel nome del narratore-personaggio, Nicolino, che allontana quindi la condizione dell'identità di nome proprio fra autore e personaggio. Il *Ritratto di maggio* trae ampio spunto dall'autobiografia, e ad esso si può ricorrere per notizie sulle cinque classi elementari frequentate da Rea, giacché riconduce di fatto l'autore alla sua infanzia (sia interamente o solo parzialmente autobiografica), in quella cittadina del meridione, esattamente in una squallida scuola elementare, accanto ai cinquanta compagni, della più varia provenienza sociale, di educazione ed usanze tanto diverse da comporre un vero campionario della società. In quei venti anni felici trascorsi a Nocera Inferiore, Rea ha imparato tutto ciò che sa, ha visto tutto: l'amore, la morte, le virtù, la decadenza, il fallimento («In quei vent'anni, involontariamente, studiai caso per caso, abitante per abitante. Così capii che una persona che poteva passare per buona e pietosa poteva in realtà essere un fetente.

⁸⁵⁹ Tumiati Corrado, *Domenico Rea. Spaccanapoli, Il Ponte* (rivista mensile di politica e letteratura), a. IV, 1948, I semestre, p. 279.

⁸⁶⁰ Carlo Bo, *Riflessioni critiche*, cit., p. 370.

Ho visto donne bellissime nella mia vita, ma non posso lamentarmi: ma quelle che ho visto a Nocera non le ho viste da nessuna parte»⁸⁶¹). Quindi a Nocera Inferiore Rea viene a contatto con quell'umanità plebea che in seguito affollerà il mondo dei suoi racconti: i compagni di gioco, Rozza, Cummeo, Belgiorno; i mendicanti, ed infine le risse, la violenza, la folla e le sue manifestazioni corali.

Le scuole elementari a Nocera sono la brusca rielezione delle acute disparità sociali: ragazzi poveri, tra i quali Rea si iscrive più per simpatia che per reale condizione, seduti in tre per banco, e figli di borghesi, che «mi stavano avanti alcuni anni luce, a due a due nelle prime file di quella classe affollatissima: una sessantina di bambini»⁸⁶². Nonché i personaggi, le scene narrate nel *Ritratto di maggio* sono anch'esse scene reali che l'autore ha vissuto di persona, e che hanno largamente influito sull'animo dell'allora bambino Rea, tanto che ci sono incisi nella sua memoria quando decide di scrivere un libro sulla sua infanzia. Lo stesso scrittore racconta come nasce *Ritratto di maggio*:

Lo scrissi su invito di un grande editore di Milano. Una sera, nella villa del critico d'arte Roberto Longhi e della scrittrice Anna Banti, nel raccontare alcuni *avvenimenti della mia straordinaria infanzia* [...], l'editore che si trovava fra gli ospiti fu così interessato che mi disse: «Le offro un contratto subito e cinquemila lire a pagina». L'editore era Dino Fabbri, allora giovane e famoso. Cinquemila lire a pagina erano una cifra allora più che interessante. Dopo un bel po' di tempo, vinsi ogni esitazione e scrissi il libro. Avrei potuto scrivere un romanzo molto più lungo, ma, fedele all'ideale di sobrietà e di sintesi in cui ho sempre creduto praticando l'arte dello scrivere, misi insieme soltanto duecento pagine⁸⁶³.

Il titolo del *Ritratto di maggio* è venuto a galla, come Rea stesso ci dice, dall'occasionale scoperta di un ritratto scolastico. Nella prefazione del libro, Rea dichiara che il protagonista, sebbene narri in prima persona, non è identificabile nell'autore e che nemmeno il paese X. può essere sovrapposto ad una ben precisa città del Sud. Tutto ciò risulta infatti difficilmente credibile, dal momento che in

⁸⁶¹ Minore Renato, *Nofì, paese d'inganni e di ninfe plebee*, Intervista a Domenico Rea, *Il Messaggero*, cit.

⁸⁶² Cfr. Durante Francesco, *Cronologia*, in Rea Domenico, *Opere*, cit., p. LXXI.

⁸⁶³ Intervista a cura di Forte Gioacchino, *Chi sono, da dove vengo, perché scrivo*, in Rea Domenico, *Ritratti di scuola*, cit., p. 18.

quell'intervista con Gioacchino Forte, (che del resto costituisce un documento paratestuale di evidente importanza per la ricostruzione dei primi anni di Rea), egli indica quest'opera come un'autobiografia. Infatti a causa della sovrabbondante presenza dei particolari della vita dell'autore, Piancastelli non può non ribadire che: «Non credibile appare, quindi, l'avvertenza posta in apertura di *Ritratto di maggio*, nella quale lo scrittore dichiara che (l'io narrante non si riferisce alla mia persona); è invece accettabile che con X non si vuole alludere a una particolare città del Mezzogiorno. I fatti si sono verificati un po' dappertutto; e se non si verificassero oggidi sia resa gloria agli uomini»⁸⁶⁴. E Vincenzo Romeo constata: «Quando afferma che l'io non è autobiografico e che l'enigmatica iniziale X non nasconde Nocera Inferiore, Rea sta bluffando, giacché si serve d'una convenzione libresca. L'uso di un io narrativo particolarmente spiccato è quasi sempre veicolo d'un abile finzione autobiografica, ma questa volta dietro l'io del racconto emerge prepotente il nome dell'autore. Di conseguenza *Ritratto di maggio* costituisce un'autobiografia, con un personaggio-autore che parla in prima persona»⁸⁶⁵.

Rievocando gli eventi essenziali del primo anno di scuola, nessun indugio interviene fra la volontà di dire ciò che s'è vissuto e il momento della scrittura. Rea si colloca dentro la narrazione con un atto d'identificazione totale che gli permette d'essere, nello stesso tempo, l'autore, la voce narrante, il protagonista bambino, il personaggio pensante e l'adulto che ricorda degli altri compagni. Benché alcuni scrittori usino un io più o meno mascherato per narrare veramente di sé stessi, in *Ritratto di maggio*, Rea riesce a scrivere io con tutta la forza d'una realtà vissuta, parlando di cose che riguardano la sua vita reale. La coincidenza con chi scrive, cui ci tiene, è solo un trucco dell'immaginazione. Cercando fin dall'inizio di occultare ogni traccia, Rea dà invece a quell'io romanzesco la corposa verosimiglianza d'un'identità reale: la sua.

A smentirsi è, inoltre, lo stesso Rea, nella prefazione iniziale, dove s'identifica con il protagonista: «Qualche lettore mi ha detto che gli sembrava

⁸⁶⁴ Piancastelli Corrado, *Domenico Rea. Il Castoro*, cit., p. 31.

⁸⁶⁵ Romeo Vincenzo, *Domenico Rea: lo stilista «plebeo»*, cit., p. 31.

inverosimile che fanciulli di appena sei anni - nelle scuole meridionali vi sono alunni di prima che toccano i dieci - potessero vedere e sentire tanto a fondo. A parte il fatto che, *personalmente*, sentii a quel modo e con sofferenza, per precoce sensibilità, non si può negare che inconsciamente sentirono, osservarono e ne ebbero i primi pensieri anche gli altri. Mi si è anche detto che certe cose non potevano accadere a quell'età. Non potevano e non dovevano, ma accaddero. A me basta il fatto che questo mondo infantile che sembrava seppellito per sempre nei fondi della mia memoria sia venuto a galla dall'occasione scoperta di un ritratto scolastico di venti e più anni fa»⁸⁶⁶.

Alla scuola elementare di Nofi vediamo allora alcuni ragazzi di famiglie poverissime e di famiglie ricchissime, figli di pezzenti e figli di industriali, messe in file, seduti sugli stessi banchi ma già avviati a diversi destini. Ci sembra intanto d'aver scoperto nella fanciullezza dell'autore qualche complesso psichico che egli riesce a vincere rivivendo artisticamente i contrasti di allora. È facile determinare in quale fila Rea si sia trovato, certamente nella fila povera, non solo perché i fatti narrati li sentì «a quel modo e con sofferenza»; ma anche perché, sfogliando i diari manoscritti reani, ci accorgiamo che l'autore si riconosceva sempre uno dei suoi poveri plebei: «Sono stato un ragazzo veramente povero e scalzo ma felice e libero. Non ho conosciuto vincoli né strettoie. [...] Mio padre ha fatto tanti mestieri, poi il carabiniere [...] Mia madre da ragazza era una *corallina*, infilava coralli per ricavarne collane. Poi è diventata mammana, levatrice. Soldi ce n'erano pochi»⁸⁶⁷. In tante altre parti di quei diari, Rea rievoca il tempo trascorso in compagnia della madre, Lucia Scermino, una delle ostetriche più ricercate di tutta Nocera Inferiore. In quei giri, ciò che colpiva profondamente l'animo del piccolo Domenico, erano le differenze di classe. Da un lato, i bambini dei ricchi, «contornati sempre dai genitori, dalle cameriere e dagli adulatori, continuamente a battersi per terra, accanto a decine di preziosi giocattoli», ciò nonostante «sconquassati, in interminabili e quasi isterici pianti; pizzicando le governanti; già con una certa astuzia all'apparire dei genitori; rifiutando le uova, i formaggini, il

⁸⁶⁶ Rea Domenico, *Ritratto di maggio*, cit. , pp. 9-10.

⁸⁶⁷ Citazione inserita in Jouakim Mino, *Peccati geniali*, cit., p. 37.

latte, le creme; e magri e sciupati». Dall'altro, «i bambini dei poveri, della gente modesta, silenziosi, ingegnosi, senza capricci, naturalmente limitati, e rosei e forti»: «a mezzodì, già a due anni, intorno alla tavola, con un cucchiaino troppo grosso a pescare decisamente nella zuppa di fagioli, con baffoni di conserva sul viso» (diario del 23/05/1945). Questo contatto prematuro con i più svariati strati della società doveva decisamente contribuire alla maturazione dell'etica reana, sensibilizzandola alle gerarchie sociali e alle condizioni reali in cui i poveri vivevano. Insomma, l'amore di Rea per la plebe, un amore che avrebbe inciso profondamente sulla tematica della sua scrittura, deriva in parte da tutte quelle uscite in compagnia di donna Lucia. «Perché?», si domanda Rea. E in quel «Perché?», che termina ruvidamente questa meditazione, ci si rende conto di un moto di pietà per i meno abbienti, così come un atto di sdegno contro le ingiustizie del mondo, e soprattutto di una fonte assai autobiografica di quella tematica delle differenze sociali che sarà abbastanza frequente nei suoi libri. Non c'è da sottolineare che molti di questi episodi si ripresentano per interi nel *Ritratto di maggio*.

La scena straziante delle frustate destinate esclusivamente ai poveri alunni e dell'ignorante violenza successiva dei genitori, affonda ugualmente una radice in quei cinque anni della scuola elementare: «se un ragazzo-bene, per puro caso, era picchiato, il maestro che l'aveva punito rischiava di passarsela male. Invece i genitori dei ragazzi poveri che, per abitudine, anche loro picchiavano i figli, approvavano incondizionatamente la severità del maestro: anzi lo ringraziavano e gli baciavano le mani, come allora si faceva con il padre»⁸⁶⁸.

Ebbe la terza, la quarta, la sesta frustata, come si può darle su un tronco d'albero e infine il maestro gridò:

“Giù gli occhi, disgraziato, disgraziato” mentre i segni delle frustate sulle gambe si gonfiavano di sangue⁸⁶⁹.

Questa scena significativa della crudeltà del maestro solo verso gli scolaretti plebei, una delle parti più scioccanti del libro, ha inoltre un'origine, o meglio un supporto, di cronaca locale: dal quotidiano *Roma* di Napoli, del venerdì 22

⁸⁶⁸ Cfr. Durante Francesco, *Cronologia*, in Rea Domenico, *Opere*, cit., p. LXXII.

⁸⁶⁹ Rea Domenico, *Ritratto di maggio*, cit., p. 77.

febbraio 1952, il titolo di una notizia «Percosso con la riga dall'insegnante». Testo: «All'ospedale dei Pellegrini si è recato, ieri, il piccolo Vincenzo Carbone, di dieci anni, abitante in via Santa Lucia al Monte I, per farsi medicare alcune contusioni escoriate alla regione orbitaria sinistra. Il bambino ha dichiarato che a scuola – Istituto Pergolesi – è stato percosso con una riga di legno dall'insegnante». La notizia è del 1952, e *Ritratto di maggio* è del 1953.

Ottenuta la licenza elementare a dieci anni e quella complementare a tredici, Rea interrompe gli studi regolari, in attesa d'arruolarsi nell'arma dei carabinieri. Lo scrittore ricorda che era solito andare a piedi da Nocera Inferiore fino al valico di Chiunzi attraverso la fertile piana di Angri, e lo faceva insieme ai compagni di scuola ed al maestro; questi ricordi infatti tornano nelle pagine di *Ritratto di maggio*, quando il maestro, alla fine dell'anno scolastico, accompagna gli alunni in una gita. Inoltre i minuti particolari del racconto hanno quasi tutti degli sfondi autobiografici. Nel *Ritratto*, si legge che, in occasione dell'imminente visita dell'ispettore, «Il maestro indossava l'abito chiaro *del ritratto*. Anche lui, fresco e lavato. Non aveva più nulla del maestro dedito alle frustate»⁸⁷⁰. Ogni tanto Rea rimanda gli eventi narrati al loro certificato di nascita reale: il maestro nella narrazione, si mette il vestito con il quale si è fatto fotografare con gli alunni. È proprio questa fotografia rinvenuta in soffitta che ispira Domenico Rea a scrivere questo *Ritratto di maggio*.

Occorre aggiungere che quanto si evidenzia l'influsso dell'autobiografismo nel *Ritratto*, esso ha ampiamente contribuito a far sentire di più le differenze sociali fra gli alunni perché furono patite prima dallo stesso autore-bambino anche se in modo meno grave. Al contrario di Giuseppe De Robertis che avverte particolarmente nel primo capitolo «una mano pesante, un che di ruvido e irrisolto», («C'è del vero, ma io dico che Rea ci ha messo anche un po' di volontà, come se a quelle memorie antiche si fosse sovrapposto l'uomo d'oggi, coi suoi sentimenti e risentimenti. È fortuna che non è sempre così. Un poco alla volta, narrando e individuando, l'artista vi si è dimenticato, "obliato", per dirla con una

⁸⁷⁰ Ivi, p. 101.

parola cara al De Sanctis. [...] tanto è vero che in quei ricordi del ragazzo s'accompagna l'animo suo oggi mutato»⁸⁷¹), Giorgio Pullini, annota:

Gli episodi si accavallano, dalle interrogazioni mute, alle frustate sulle gambe, ai giochi: ma ciò che rimane è questo colore patetico e risentito del ricordo, cioè il modo in cui le immagini si sono fissate nella memoria di Rea fanciullo. Forse qualche aspetto della realtà è stato accentuato fin dal primo momento dall'eccitabilità e dalla fantasia del ragazzo, che d'istinto ha configurato la polemica sociale con tinta di favola paurosa; ma anche in questo eccessi, generosamente conservati dallo scrittore nelle sue pagine, c'è l'impronta della psicologia infantile o l'intuizione di quanto possono influire le condizioni d'origine sulla capacità di origine del ragazzo. È probabile che i maestri siano stati meno sprezzanti di così verso gli allievi poveri, e che le distanze fossero meno nette fra le due parti della classe: ma è certo che il ragazzo povero così ha sentito la sua esclusione dal mondo dei privilegiati, perché la povertà e l'abbandono a se stesso l'hanno privato della capacità di inserimento naturale nel mondo degli altri. Perciò tutto il libro va letto con gli occhi dell'autore-bambino e, in questo senso, costituisce un documento importante di introspezione prima ancora che di costume. E mai sostiene una polemica a freddo, per il contenuto pudore con cui si lascia andare alla pietà sentimentale, evitando il più possibile la deamicisiana retorica dei poveri esemplari. Eppure tutto il libro è sul filo di una commozione che è lì lì per scoppiare e riesce ad attenersi ai fatti e alla visione dall'interno della psicologia del ragazzo⁸⁷².

In *Ritratto di maggio*, a differenza delle opere precedenti, Rea scrive sotto la costrizione della memoria, impedendosi ogni libertà fantastica, e rappresentando, senza debolezze, anzi con coraggio, solo avvenimenti che ha direttamente visto e che hanno colpito la sua viva sensibilità. Egli è sempre con i suoi personaggi (anche quando tenta di nascondervisi dietro); è con loro a patire, a palpitare, a sognare; tra loro si muove con spontaneità; ne assume talora il linguaggio plebeo e vi si allinea con perfetto parallelismo, e ne scopre tanto addentro i disagi e gli affanni, da rivelarsi l'unico, vero interprete delle loro necessità giornaliera ed esistenziali. Il Piancastelli, perciò, conclude che

È chiaro, la contrapposizione sociologica c'è; cioè il *plafond* di Rea evidenzia uno stato sociale che diventa testimonianza [...] tanto insistita da mostrare come lo scrittore rifiuti ogni intellettualizzazione, preferendo affidarsi alla coralità espressiva che col suo

⁸⁷¹ De Robertis Giuseppe, *Ritratto di maggio*, *Tempo*, cit.

⁸⁷² Pullini Giorgio, *Il romanzo italiano del dopoguerra*, cit., pp. 255-6.

realismo si pone come affresco epidermicamente spersonalizzato, tanto da potersi dire per Rea ciò che di sé scrisse Vittorini in chiusura di *Conversazione in Sicilia*: “come il protagonista di questa *Conversazione* non è autobiografico, così la Sicilia che lo inquadra e l’accompagna è solo per avventura Sicilia; solo perché il nome Sicilia mi suona meglio del nome Persia o Venezuela⁸⁷³”.

Il racconto *Quel che vide Cummeo*, alla base della progettazione di estrarre uno dei bambini plebei del *Ritratto*, e di fare del destino del Cummeo quasi il destino di tutti gli altri, presenta anch’esso degli accenni autobiografici di Rea nella sua trattazione della realtà, della miseria e della sofferenza del Meridione, anche se qui Rea preferisce liberarsi dell’uso dell’io narrante, con l’obbiettivo di raggiungere quel distacco critico che gli consenta la possibilità del giudizio morale. Nel protagonista del racconto è agevolmente rintracciare il proprio inventore. Rea era di umili origini, figlio di un maresciallo (poi sensale) e una levatrice, era nato povero e in provincia e vedeva in un signore ben vestito e col cappello in testa un vero idolo: «Vestirsi, insomma, era una piacevole fatica, ma anche un traguardo. Possedere un guardaroba, come oggi, era improbabile, solo i ricchissimi disponevano di molti capi. Allora la cosa più importante era avere almeno l’abito scuro»⁸⁷⁴. Inoltre quegli aspetti di rassegnazione e di riscatto ambito trovano origine nell’uomo Rea: egli, da un lato, aspirava sempre ad una nuova dignità e guardava socialmente verso le classi alte, dall’altro però cadeva spesso in cupi stati d’animo. «La sera mi incupisco. La mattina nutro tante speranze e mi sento meglio», scrive Domenico Rea ne *L’ultimo fantasma della moda* (1991). Se il rattristamento gli veniva dal buio notturno, cioè in parte dalla consapevolezza del sentirsi ormai solo e al tramonto, la speranza gli veniva dalla luce raggianti del giorno che rendeva accettabile il sogno condiviso del mondo.

Nella Napoli plebea descritta da Rea, una vena sotterranea di forza e di ribellione (che poi è quella dell’autore, anch’egli uomo dei bassi, asceso ad un alto livello sociale e ad un prestigio lentamente perseguito), percorre tutti gli abitanti e li spinge a sfidare un fato ingiusto e parziale [...] ⁸⁷⁵

⁸⁷³ Piancastelli Corrado, *Domenico Rea. Il Castoro*, cit., p. 57.

⁸⁷⁴ Citazione inserita in Jouakim Mino, *Peccati geniali*, cit., p. 126.

⁸⁷⁵ Onorati Lucia, *Domenico Rea: scrittore napoletano*, cit., p. 19.

Spesso schivava il padre ch  non voleva dargli i soldi per farsi confezionare un abito o per comprare le sigarette o altre cose che necessitavano a un giovane di quei tempi. Data la sua insistenza, il padre per farlo smettere, alla fine, lo malmenava. Lui, ex carabiniere, avrebbe voluto che il figlio seguisse il suo stesso esempio arruolandosi. Il Nostro non si arruol  mai al regio esercito, forse a causa di debolezze fisiche. Ne deduciamo che pure il difficile rapporto-conflitto tra padre e figlio esplicito nel *Cummeo* ha origini autobiografiche. Rea, unico figlio trascorre gran parte del suo tempo libero con il padre con cui ha sempre avuto un rapporto conflittuale fatto di odio-amore⁸⁷⁶.

Cummeo se ne stava nascosto sotto il portico, vergognoso. Piangeva in silenzio. Il calore delle lacrime sul volto gli dava conforto. Si sentiva impotente. E sentiva di amare il padre e la madre. Avvertiva che non era colpa del padre, ma di qualche cosa di pi  misterioso, che non riusciva a toccare o a colpire⁸⁷⁷.

In altri racconti impersonali, anche se   possibile cogliere nessuna somiglianza autobiografica, Rea sceglie di comparire esplicitamente sulla pagina, con un io spogliato, con l'obiettivo di dimostrare una profonda compartecipazione passionale nella storia del protagonista. Un significativo esempio lo riscontriamo nel breve racconto, *Amore a Procida*, oscillante appunto tra dialoghi e monologo interiore:

[...] e quasi riprendesse a poco a poco i sensi, si accorse che il battello navigava, che io mi trovavo accanto a lei e che ora fingevo, per discrezione, il disinteresse. [...] Ora piangeva e mi fece una grande impressione. Cos  vecchia!⁸⁷⁸

Allo stesso modo si pu  spiegare la preferenza del nostro scrittore a scomparire del tutto nei racconti in cui parla di personaggi appartenenti al mondo della borghesia, come *Gli oggetti d'oro* e *I pesci del padrone*. Questi due racconti apparterrebbero al modello classico della narrativa in cui il personaggio   di

⁸⁷⁶ In Jouakim Mino, *Peccati geniali*, cit., p. 34, si legge: «Quando veniva a scuola, i professori gli dicevano: “Don Peppino, [...] fatelo studiare:   un peccato farlo smettere”. Ma di fronte alle tasse scolastiche, cadevano tutti i dubbi di pap : “Figlio mio, meglio che fai il carabiniere”. Era cos  legato ai soldi, don Peppino, da costringere anche le due figlie a prendere il diploma di levatrice. La verit    che odiava quel ragazzo che si chiudeva per ore nella sua stanza a scrivere “cose inutili” e non portava soldi in casa. A volte s'arrabbiava tanto che faceva irruzione nella stanza e lo picchiava, lo insultava: “V  a faticare, smettila con queste cazzate”».

⁸⁷⁷ Rea Domenico, *Quel che vide Cummeo*, cit., p. 51.

⁸⁷⁸ Ivi, pp. 142 e 145.

norma presentato da un narratore extradiegetico, fissato in una sigla precisa, senza possibili cambiamenti. Si tratta ovviamente di una presentazione dall'esterno (e dall'alto) che ricorre alla caratterizzazione generica del personaggio, etichettato dal narratore onnisciente per lo più in rapporto a ciò che fa e rappresenta nella vicenda narrativa. Notiamo qui la consonanza, tipica del racconto che vuole motivare il suo discorso con un più o meno accentuato *effetto di realtà*, fra la persona e l'ambiente, per suscitare nel lettore un inequivocabile senso di disgusto di fronte a sì grossolana miseria e volgarità. Vestiario e aspetto (in Ciccini e la sua famiglia, ma anche in don Gerardo) si abbinano in una complessiva nota di squallore, che viene sottolineato dalle risentite osservazioni morali del narratore, incapace di tacere il suo disprezzo.

Ad un narratore che prende le distanze dal personaggio, si può affiancare, per contrasto, un narratore sempre extradiegetico che partecipa così emotivamente al destino di un personaggio da abolire ogni margine di mediazione, identificandosi in lui. Quindi un altro Rea rispetto ai due racconti precedenti, lo vediamo ne *La signora scende a Pompei* in particolare con la descrizione dei gesti della vecchia e delle sue emozioni e tristezze.

L'emigrazione, motivo ricorrente nei racconti di Rea, è anch'esso di origini autobiografiche: nel 1948, nonostante i due volumi pubblicati e lo scalpore che, nel bene e nel male, essi avevano suscitato, lo scrittore fu costretto ad emigrare in Brasile, dove rimase per un periodo di un anno, in un tentativo di sradicamento che non ebbe seguito se non indirettamente. È proprio attraverso la rapida analisi della progressiva modificazione che l'esperienza personale portò al motivo dell'emigrazione ricorrente nei racconti di Rea che si riesce ad individuare il particolare tipo di rapporto che unì lo scrittore alla realtà e alla sua opera.

[...] dopo aver vinto il premio Viareggio, me ne andai in Sudamerica a fare l'emigrante. Ero celebre perché allora il Viareggio era quello che era. Eppure non persi i contatti con la realtà: mi rendevo conto, già allora, che quella del letterato non era una professione⁸⁷⁹.

⁸⁷⁹ Citazione inserita in Jouakim Mino, *Peccati geniali*, cit., p. 45-6.

Nonché egli conosce questo problema in prima persona perché tutti i suoi zii sia materni che paterni erano andati all'estero in cerca di lavoro:

Tutti gli otto fratelli e sorelle di mio padre emigrarono nell'America del Nord. L'unica sorella e l'unico fratello di mia madre fecero anche loro la loro parte: zia Giuseppina (zia Michelina nel racconto) emigrò nel Sudamerica; zio Luigi, marinaio della regia marina, morì in una guerra italo-cinese intorno agli anni dieci⁸⁸⁰.

Ne *La spedizione*, un racconto in cui c'è identità tra narratore e personaggio principale con l'impiego dell'io narrante, tutto incentrato su questo tema, protagonista è lo stesso autore, anche se narra le vicende di altri personaggi i quali sono i realtà alcuni suoi familiari: quella della madre, di alcuni zii e dei nonni materni. Il tema dell'emigrazione presenta anche dei particolari autobiografici. Infatti dei fratelli di Lucia Scermino, madre di Rea, Giuseppina era emigrata in Brasile, Luigi s'era fatto marinaio, per andare a morire misteriosamente in Estremo Oriente. Particolare rilevanza però possiede in questo racconto la figura della nonna. Questa donna (de *La spedizione*), richiama alla memoria la descrizione della signora Anna Maria Rea eseguita da Mino Jouakim e si vedrà chiaramente delineata nel personaggio principale femminile in *Una vampata di rossore*, dove si individuerà anche, in Assuero, il ritratto del nonno, e nella madre di Rita, quello della donna di questo racconto.

In *Una vampata di rossore*, l'autobiografismo diviene talmente accentuato che si renda difficile distinguere i fatti ed i personaggi veramente autobiografici e quelli inventati; anche se l'autore sostiene che tutti i suoi protagonisti sono reali. Realtà e fantasia: è difficile stabilire, nei libri di Rea, specie in *Una vampata di rossore*, dove finisce l'una e comincia l'altra. Anche il critico Grillandi si pone la stessa difficoltà:

Ora non sappiamo quanta dell'autobiografia di Rea sia stata travasata in questo libro: noi supponiamo molta, moltissima. Certo la figura di Rita, la madre, la sua vita e il suo tormento; quella stessa che, in definitiva, doveva rappresentare un personaggio collaterale anche se importante, è troppo bene e troppo affettuosamente delineata per essere solo una creatura della fantasia. Assuero ed i figli, invece, non danno mai intera

⁸⁸⁰ Intervista a cura di Forte Gioacchino, *Chi sono, da dove vengo, perché scrivo*, in Rea Domenico, *Ritratti di scuola*, cit., p. 7.

la misura di sé, come se un interno pudore impedisse sempre all'autore di calcare la mano, di infierire sui difetti che intuiamo e comprendiamo anche se la genesi ne è spenta e opaca.

Il contorno dei personaggi minori, il paesaggio, le vicende collaterali sono quelle della provincia italiana, puntuali come uno se le aspettava: un affresco vivace e colorito in cui ognuno sta al suo posto o, meglio, al posto che merita. Ed anche questa, se ci pensiamo, è prova di autobiografia⁸⁸¹.

Mario Stefanile scrive che la finzione creativa di Rea in questo romanzo c'è fino ad un certo punto, dato che ogni lettore può sospettare una realtà che riguarda l'autore stesso, cioè una somma di esperienze scoppiate in una splendida fruttificazione alla frusta di un profondo dolore, cioè di una profonda consapevolezza.

[...] ogni lettore vedrà da sé e subito come Rea in verità abbia ottenuto tutta questa suggestione scavando nel profondo di una materia dolente, avvalendosi – chi lo negherebbe? – di esperienze profonde che la memoria (un'altra bella conquista sua, se è vero che la realtà della vita può diventare arte soltanto passando attraverso le maglie fitte di questa illusoria e indispensabile rete) sollecita e ordina e dispone secondo un'altra verità, quella della fantasia⁸⁸².

Tuttavia nel romanzo molti sembrano i riferimenti alla vita del narratore: principalmente il personaggio di Rita, che non è altro che la madre dello stesso autore, anche lei ostetrica del paese e molto amata da tutti; c'è poi chi vede in Assuero delle somiglianze ora con il padre di Rea, ora con lo scrittore stesso, che si fa riconoscere anche in Beppe.

In base alla conoscenza che il narratore ha dei fatti che sta raccontando, Genette⁸⁸³ distingue, all'interno di un romanzo, tre diversi tipi di focalizzazione: focalizzazione zero, interna ed esterna. Il primo tipo, la focalizzazione zero, si riconosce quando il narratore è informato più del personaggio sulla storia, anticipa ciò che avverrà e si fa portavoce dei sentimenti dei personaggi. La focalizzazione interna si ha, invece, quando la voce narrante ha la stessa conoscenza dei fatti del

⁸⁸¹ Grillandi Massimo, *Una vampata di rossore*, *Cynthia*, cit., p. 19.

⁸⁸² Stefanile Mario, *Una vampata di rossore*, *Il Mattino*, cit., p. 3.

⁸⁸³ Cfr. Genette Gerard, *Figure III. Discorso del racconto*, cit., p. 237.

personaggio. Infine, nella focalizzazione esterna il personaggio conosce in maniera più approfondita i fatti rispetto al narratore che, invece, cerca la massima oggettività. In *Una vampata di rossore*, la focalizzazione zero si alterna a quella interna. Il narratore è sempre presente e segue le azioni dei suoi personaggi, vive con loro, ma soprattutto ne prova i sentimenti interiori e ne intravede i ricordi, tanto che si pensa che sia uno di loro. L'unica parte in cui ci si può rendere conto di una focalizzazione esterna è nella lettera a Maria inviata da Scida; è lì che il narratore non interviene e forse perciò l'autore ha preferito inserirla come documento distaccato dal corpo del romanzo.

In effetti *Una vampata di rossore* si può considerare un romanzo di evidenti somiglianze autobiografiche, nato dal ricordo trepido dei casi della propria famiglia; esso è una narrazione incentrata in larga parte sulle difficoltà finanziarie della famiglia Rigo, a sua volta modellata romanzescamente su alcuni componenti della famiglia Rea. In alcuni righe dei diari manoscritti di Rea si legge ciò che si riterrebbe il preannuncio della composizione della *Vampata*, cioè che egli voleva scrivere «Un saggio che indagli se i mali di una famiglia tipo la mia o quella di A. M. [Anna Maria, la moglie] siano tutti dovuti alle condizioni economiche»⁸⁸⁴.

[...] una vastissima zona del romanzo di Rea scaturisce dalla frequentazione di uomini e donne reali, persone viste e studiate dall'autore mentre abitava ancora tra le quattro mura di famiglia. Non tragga in inganno l'apertura della prima edizione di *Vampata*, laddove compare la scritta: "Fatti e personaggi non hanno alcun riferimento con la realtà". Un'investigazione approfondita palesa quanto sia vero il contrario. [...]

E via dicendo, in un libro che ben si potrebbe definire *roman à clef* che ritrae una schiera di uomini e donne allora ancora in vita, oggi tutti morti e sepolti, smarriti nell'oscura storia di una cittadina meridionale di provincia⁸⁸⁵.

Assuero e Rita sono due personaggi ampiamente autobiografici, o meglio sono i genitori di Rea resi sulla pagina. Giuseppe Rea, alla fine dell'Ottocento, fu avviato al mestiere di muratore e fece per un periodo il carabiniere in Basilicata, dove, a Matera, si sposò con la figlia di un possente del posto, Raffaella Moliterni.

⁸⁸⁴ cfr. Butcher John, *Le carte di Mimì. Studi sulla narrativa e sul teatro di Domenico Rea*, cit., p. 150. (La nota è del 19 aprile 1952).

⁸⁸⁵ Ivi, pp. 158-59.

Rimasto vedovo, sposò Lucia Scermino, che era invece nata a Torre Del Greco, e fin da bambina era stata avviata al lavoro nella più tipica manifattura di quella cittadina, cioè come *corallina*; aveva poi lavorato nello studio di un ginecologo napoletano, prendendosi, anche lei, un diploma da levatrice grazie al quale, al prezzo di un durissimo impegno quotidiano avrebbe garantito il maggior sostegno per la famiglia dopo che, nel 1929, il tentativo del marito di aprire una salumeria si sarebbe dimostrato fallimentare. Un altro aspetto nella *Vampata*, cioè la passione di don Assuero per la lotteria, trova anche riscontro autobiografico in Giuseppe Rea, che non disdegnava neanche lui il gioco del lotto. Ma Assuero è anche un po' assimilabile allo stesso Rea, specie per quanto riguarda la passione del bell'aspetto e del piacere per i soldi.

La vita per me è un fenomeno di globale follia, basato [...] ovviamente sull'economia.

La prima cosa io domando a un mio personaggio è: quanto denaro ha in tasca. Da questo orrendo particolare dipende gran parte del resto. Questa è la mia angolazione politica⁸⁸⁶.

Alla base della determinazione del mestiere del personaggio fondamentale del romanzo, la *mamma* Rita Rigo, si sottolinea l'affetto illimitato che l'autore provava verso l'origine di questo personaggio, la madre Lucia Scermino. La definizione dialettale *mamma* implicitamente riconosce la sacralità dell'antico suo ruolo di iniziatrice alla vita nei confronti e di colei che genera e della creatura generata, sacralità del resto molto toccata nel romanzo. Anche per Domenico Rea, in pieno Novecento, il lavoro della levatrice, nel territorio di Nocera Inferiore, in paesini agricoli sperduti e mal collegati, finì per divenire, nei suoi ricordi e scritti, un punto di riferimento significativo, perché nessun'altra attività femminile parve implicare una così forte integrazione con l'ambiente locale, e stabilire un sì intenso rapporto di complicità tra assistente e assistite come quello nato al momento del parto, attraverso la condivisione di un'esperienza intensamente emotiva.

A proposito di quel saggio in gestazione sulla famiglia di A. M., Rea dichiara ancora nei diari: «Bisognerebbe avere il coraggio di inserirvi anche la morte di

⁸⁸⁶ Mannoni Francesco, *Incontro con Domenico Rea lo scrittore di Spaccanapoli*, Libertà, 23 dicembre 1986.

mia madre». La *Vampata*, in effetti, rievoca non soltanto la morte di Rita Rigo, ma anche la morte della madre di Domenico, Lucia Scermino, donna rimarchevole, adorata dal figlio, una persona che ebbe il suo monumento, la sua solenne commemorazione nelle pagine di *Una vampata di rossore*. Rea scrive a Cantini il 14 novembre 1948:

Mia madre, forte di 66 anni, non aveva avuto mai mali: qualche febbre, qualche tosse, qualche dolore di pancia: così per 27 anni di seguito. Ma dieci giorni fa la pancia le si è alzata, per moltissimi tumori (il tumore è un foruncolo vergognoso, un vulcano cieco e nascosto che mena materia e inverdisce il sangue) e mia madre, povera, grande vecchia – è cascata e non si alzerà più. Oltre al dispiacere di sentire gli spasimi spirituali di questa donna che ci ha cresciuti tutti uno dietro l'altro, con conseguente ingratitudine – per cui mia madre è la mia più grande opera di dolorosa poesia – ci sono quelli del bisogno.

Il 1 dicembre, Rea torna a scrivergli che:

ad un tratto, dopo 36 anni di fatica (il mestiere della levatrice è duro e simile a quello del contadino e del pescatore) è crollata su se stessa, trovandosi per ironia incinta di nove mesi d'un tumore, che non la lascerà più⁸⁸⁷.

Fu allora verso il settembre del 1948 quando cominciò la malattia mortale di Lucia. Seguirono mesi di agonia, di urla, di turpe sofferenza, fino a sfiorare la follia. La mammana, come Rita una napoletana di così scarsa esperienza da non aver mai visto neppure Roma, era prigioniera di uno malvagio cancro al fegato. Finalmente, nel mese di maggio 1949, il dolore finì e con esso anche la vita di Lucia. Per l'unico figlio maschio, Domenico, fu un colpo straziante, sopra il quale però lo stesso uomo meditava già da anni, anche da un'ottica letteraria: su un inedito foglio manoscritto, datato 27 maggio 1945, si leggono queste parole funeree: «Mia madre non deve morire. non dovrebbe morire. pure morirà. Allora non avrò più casa e dovrò sceglierne una per forza e forse lontana. Ma tutto ciò avverrà all'indomani della morte della levatrice; e forse potrò distaccarmi da questo luogo per scrivere le sue memorie in quei luoghi che le restarono come Eden sulla fronte, un Eden dove attendere una morte serena, come conviene a chi lavora ancora a sessantacinque anni». Nel maggio del 1949 la sciagura prefigurata

⁸⁸⁷ Durante Francesco, *Cronologia*, in Rea Domenico, *Opere*, cit., p. XCVIII.

dal figlio si fece dolente realtà. Come nelle ultime pagine di *Una vampata di rossore*, casa Rea in Piazza Municipio, al centro di Nocera Inferiore, si gonfiò di visitatori, accorsi a rendere un ultimo omaggio all'amata "mammana", Lucia Scermino ebbe «funerali spettacolosi e le popolane le piansero in pubblico».

Gli altri personaggi del romanzo hanno quasi tutti una radice reale. Maria Rigo, ad esempio, si modella strettamente su Teresa Rea, una delle tre sorelle, la più giovane. Nata nel 1919, Teresa aveva ventinove anni al momento della scomparsa di sua madre, cioè la medesima età di Maria Rigo. Viveva insieme al fratellino in una stanza nell'appartamento di famiglia situato al centro di Nocera Inferiore, la fanciullezza di questa signora non fu delle più felici. Pur adorando la scuola e volendo proseguire oltre le elementari, Teresa, ancora ragazza, fu tolta dalle aule scolastiche per dare una mano alla madre. Rimasta insieme al fratello a lungo in casa, senza marito, si sposò soltanto in età piuttosto avanzata.

Quanto a Beppe e all'inevitabile ipotesi di una sua parentela con l'ideatore di *Vampata*, il figlio di Giuseppe e Lucia, Domenico, ha parecchio in comune con il figlio di Assuero e Rita. Basti leggere ciò che Carlo Bo scrive su di Rea anni Cinquanta, per cogliere tanti aspetti in comune con quello che sarà Beppe Rigo:

[...] ma se lo vedeste quando capita in redazione, trafelato e scarruffato e sempre (Dio lo benedica) in caccia di quattrini, capireste subito che non è tipo da stare ad ascoltare gli altri. È una trottola, uno di quei battellini di gomma, con la scritta moto perpetuo, che girano nelle vasche di zinco dei venditori girovaghi, una specie di giovane demonio perennemente assediato da avventure e morbide immaginazioni. Se gli parlate, non vi ascolterà più di un quarto di secondo, poi partirà in tromba a rincorrere una delle sue pazze idee, uno di quei suoi personaggi incredibili che solo per metà (in qualche caso anche meno) son gente di questo mondo⁸⁸⁸.

Scida, l'emigrato, figlio di povera gente, ha un'origine concretissima. Andato in Africa per trovare qualche lavoro, l'ambizioso Salvatore – questo fu il suo vero nome – bramava congiungersi in matrimonio con la più giovane della famiglia Rea, la quale, a sua volta, pur incoraggiata dai parenti, vi si opponeva con forza.

⁸⁸⁸ Bo Carlo, *L'ingegno di Rea diffidi dei simboli*, *L'Europeo*, 29 maggio 1955.

Anche Benedetto Storio sarà una raffigurazione del futuro marito della sorella più giovane, Giuseppe Sicuranza.

Tuttavia bisogna essere prudenti a non eccedere in questa direzione dell'analisi biografica di *Una vampata di rossore*: tanti dettagli del romanzo non sono che frutti della fantasia del Rea. Tutta la falsa storia d'amore del Salernitano, ad esempio, è nata dall'immaginazione dell'autore. E, inoltre, siccome fu proprio Teresa Rea a occuparsi delle iniezioni durante la malattia della madre mammana, sorge forte il sospetto che molto sul conto di Chele, in *Una vampata di rossore* la *siringaia* del piano sottostante, derivi dalla fantasia. Inoltre, altri risvolti della realtà vengono modificati oppure omessi: così, nell'immaginario dello scrittore, la relazione tra Teresa e Salvatore (Maria e Scida) si trasforma ed accresce, arricchendosi di un bacio sulla bocca subito lavato via e di una parola data in municipio; mentre due figlie di Giuseppe Rea, Concetta e Raffaella, non sono per niente presenti nel romanzo⁸⁸⁹. Tutto ciò conferma infine che *Una vampata di rossore* non è altro che una storia di realtà profondamente vissuta, e letterariamente romanzata.

⁸⁸⁹ Per tutte le informazioni biografiche sulla famiglia Rea e sulle citazioni dei diari manoscritti dello scrittore, si veda John Butcher, *Le carte di Mimì. Studi sulla narrativa e sul teatro di Domenico Rea*, cit.

CONCLUSIONE

Nel 1983, Domenico Rea dichiarò che si era trovato incluso nei neorealisti, senza sapere neanche che cosa fosse quel neorealismo, e riconobbe ne *La figlia di Casimiro Clarus*, quel racconto di tono classico, (ma pure in altri racconti come *Il Bocciuolo*, *L'americano*, *I Capricci della febbre*, *Lutto figlia lutto*, *Una scenata napoletana*, *Gli oggetti d'oro*, e la commedia *Le formicole rosse*), l'evidenza che lo allontanava sicuramente dalla corrente neorealista, e che affermava che egli aveva grossi problemi di linguaggio. Alla base dell'analisi delle prime opere di Domenico Rea, dal primo libro di racconti, *Spaccanapoli*, passando poi per *Ritratto di maggio* e *Quel che vide Cummeo*, e arrivando infine ad *Una vampata di rossore*, e delle rispettive critiche, possiamo asserire che lo scrittore napoletano ha sempre subito, nel corso degli anni della sua fecondissima esperienza letteraria, tante false quanto frettolose etichettature, ed ha pagato, come grande scrittore, il prezzo di troppi equivoci. Il primo e il più persistente, conclamato proprio ai suoi esordi, fu quello di definirlo un autore «neorealista».

L'apparizione di *Spaccanapoli*, nel 1947, fu una vera e propria esplosione. Erano i primi anni del neorealismo, nasceva in Italia la poetica del documento: sulle macerie d'un paese distrutto, quei giovani scrittori, molti esordienti, abbandonato ormai il lirismo della prosa d'arte, offrivano la loro testimonianza, che fu, sul piano del contenuto, quella di una proposta, di una scoperta, di una realtà dimenticata o meglio accantonata, in vent'anni di regime; e sul piano letterario, quella di un'applicazione dei modelli della narrativa americana ch'era stata la grande colta del tempo. Ci furono l'ingresso della cronaca nella letteratura e, parallelamente, una attenzione portata su certi aspetti della realtà più rudi, più legati alle condizioni materiali e fisiologiche della vita. Tutto, in quegli anni del dopoguerra, era marchiato, annotato, censito ed archiviato con questo timbro, allora alla moda: accadeva nel cinema, nell'arte e nella letteratura. Poi s'è capito che c'era stato qualche abbaglio.

Che il lirismo e la prosa d'arte fossero ormai da respingere era ovvio, ma che bastasse far entrare la cronaca nella letteratura e dar rilievo agli aspetti più rudi della realtà, per conseguire risultati artistici era una pietosa e rozza illusione. Ci si

dimenticava che non vi potesse essere realismo senza interpretazione critica di quella realtà con la cui carne e il cui sangue, si voleva rinvigorire la letteratura. Era indispensabile che la tematica dei narratori negli anni del dopoguerra contemplasse tutto il seguito di catastrofiche situazioni materiali e morali che il fascismo e la guerra stessa si erano lasciati dietro: inevitabile, naturale ed anche opportuno. Ma molti pensarono bastasse descrivere quelle situazioni, semplicemente fotografarle. Ci si limitava a descrivere la crosta della realtà senza spaccarla per portare in superficie quanto vi era sotto. E del resto bastava la crosta per avere successo, anche se tanto rapido quanto poco duraturo, come appena un decennio è bastato a dimostrare. «Il vero, il grande realismo» ha scritto Lukàcs, «ritrae l'uomo completo e la società completa, invece di limitarsi ad alcuni suoi aspetti. Dall'angolo visuale di questo criterio vi è ugualmente depauperamento e deformazione nel caso in cui un indirizzo artistico sia caratterizzato dall'interiorità unilaterale o da estroversione pure unilaterale».

Domenico Rea fu Domenico Rea dall'inizio, scrittore personale e lontano da quella corrente; eppure fu erroneamente scambiato per neorealista, e confuso con essi. Questa presunta etichetta di neorealista per tanti anni fu come una sorta di condanna ineludibile, in una prigione che lo incatenava più ad una stagione che ad una scrittura. Pochi hanno visto in lui una grande rivelazione, uno strepitoso realista magico che non prendeva molto sul serio la realtà e naturalmente neanche la magia. Rea era uno scrittore fuori dalle etichette. Corposo, sanguigno, barocco, clamoroso e sgargiante come è stato definito dai suoi primi autentici lettori (da Flora a Cecchi, da Renato Barilli a Barberi Squarotti, da Spagnoletti a Pomilio, da Pampaloni a Dallamano, da De Robertis a Golino), i quali ebbero lo sguardo abbastanza lungo per vedere la novità della sua scrittura nella concretezza della ricerca stilistica, nello studio profondo degli accordi lessicali, nella contrapposizione del suo narrare ad una scrittura falsamente razionale e fatta di poche bizzarrie, come era d'uso scrivere fra i neorealisti del tempo, tutti molto immersi in misure e contromisure pur di fare quadrare le loro ideologiche definizioni. Rea non rifiutò del tutto la prosa d'arte o l'ermetismo, anzi degli

ermetici afferrò la lezione più valorosa: la loro drammatica autocritica, la loro ansiosa ricerca della purezza, il voler ridestare delle parole il loro incanto nativo.

Spaccanapoli, Le formicole rosse e Gesù, fate luce!, i libri che hanno fatto di Rea un precocissimo classico e per la critica frettolosa e bisognosa di etichettature uno scrittore del neorealismo. In lui sono presenti i grandi classici, soprattutto come un dato di natura, un dato irreversibile, antropologico. La sua forza d'essere antico si traduce in una convinzione salda, sempre efficace, fin dalle sue prime prove: alta è infatti per Rea la scommessa del narrare, per la convinzione che narrare è conoscenza, conoscenza di uomini, di eventi, di storia. Rea non si lasciò a lungo incantare dalla moda americaneggiante degli anni del dopoguerra, ma sapientemente innestò la sua cultura sul tronco della tradizione, e con grande impegno riuscì a vincere le lusinghe di una populistica sociologia, per fare della vera arte. Rea riuscì ad elevarsi dalla semplice e mera cronaca dei suoi straccioni plebei ad un messaggio più generale ed *icasticamente* rappresentato (si pensi ai miseri plebei del *Ritratto*, o alla vecchia popolana de *La signora scende a Pompei*). Nonché la sua annotazione riusciva a toccare corde assai più profonde, il suo desiderio di riforma non è pura polemica, la sua condanna verso la napoletanità non è partito preso: qui siamo alla presenza di uno scrittore che medita e si rattrista, siamo alla presenza di un uomo che guarda le cose riflettendo in esse la propria umanità, illuminandole dei lampi improvvisi che si irradiano dalla sua grande anima. La partecipazione affettiva del Rea alla sua opera lo fa superare quel principio artistico-veristico, cui egli sembrò tener tanto e che dette all'opera sua l'aria di essersi fatta da sé, quasi prodotto naturale che non mantenesse alcun contatto con il suo autore. Pur tentando di nascondere sotto un'ironia ed un cinismo che spesso disturbano l'animo del lettore, il Rea è in fondo indulgente e pietoso e prova un'indicibile pena per la sofferenza e l'arretratezza di molta gente della sua città: la sua opera, di conseguenza, non è quella di uno scrittore di puro istinto, ma è una storia di anime.

Non esitò ad aderire all'area tematica dell'impegno neorealista, riallacciandosi anch'egli alla realtà della propria città, ma alla novità del documento d'attualità, gli fu istintivo accompagnare una scrittura capace di

illuminare come i fuochi d'artificio e di bruciare destini come un incendio che divampa inarrestabile dal Sud fino al resto della nazione; e quindi il documentarismo, il racconto-inchiesta, il senso del colore e del folklore, la dialettalità sempre urgente ed implicita sotto la superficie della lingua nazionale, il deliberato rifiuto di ogni sovrapposizione ideologica, il rispecchiamento, a volte oggettivo a volte compiaciuto, di una realtà di cui c'è poco da compiacersi, il populismo perfino; e quant'altro nacque allora da un'esplicita volontà d'impegno ideologico, sono tutte misure al Rea sconosciute.

Ciò non vuol dire che in Rea non ci fosse nessun aspetto della poetica neorealistica: in lui sono presenti, come abbiamo tentato di dimostrare nel primo capitolo di questa tesi, tante caratteristiche della civiltà meridionale, il virilismo, il fatalismo e la rassegnazione delle grasse madri, la prepotenza paterna. Nonché si trovano alcuni elementi tematico-formali tipici del neorealismo: innanzitutto la funzione segnica del regionalismo, della collettività, dei ceti popolari, o più precisamente della plebe e del popolo minuto, ma anche della piccola borghesia, sfoggiati in chiave di coralità sullo sfondo della grande Napoli o del retroterra campano, tutti elementi visti come *emblemi della realtà*. Si aggiungano certe componenti strutturali, analizzate nel secondo capitolo della tesi, come la brevità, e specifiche risorse stilistiche come il parlato regionale e dialettale, la paratassi, l'uso frequente di dialoghi, funzionali alla produzione di quegli effetti di concisione e di icasticità, i quali erano ritenuti i tratti peculiari del Rea. Ma a distanziarlo dai meri canoni neorealistici è soprattutto la messa a fuoco del reale che è completamente estranea all'intento oggettivo-documentaristico caratteristico delle scritture ispirate a quei canoni, non puntando alla registrazione naturalistica delle cose. La rappresentazione approfondita degli aspetti più fisici e tangibili della vita plebea o piccolo-borghese, delle sue passioni rozze ed istintive, crea degli effetti ad un tempo realistici e trasfiguranti, (fino al limite del visionario: è il caso de *I capricci della febbre*), svuotati di ogni ottimismo esistenziale-ideologico, del tutto anticonsolatori. Se c'è in Rea una vena populistica essa è dura, acre, di là dai toni pittoreschi ed eccessivi della napoletanità, aliena da indulgenze sentimentali, da prospettive progressiste. Ha scritto Giorgio Pullini che

sarebbe erroneo «definirlo una reincarnazione del *Pulcinella* piroettante e smargiasso, dimenticando la sua vena drammatica e aggressiva», come sarebbe ugualmente impreciso «definirlo soltanto un impegnato fustigatore di squilibri sociali», perché «Rea è l'una e l'altra cosa insieme: un fustigatore che non ha rinnegato l'istinto dello scherzo e della recitazione improvvisata, un mimo che ha attraversato tristi esperienze storiche e le testimonia».

Il secondo equivoco che avvolse la figura letteraria del Rea fu quella del *novelliere nato*, non in grado di scrivere un romanzo ben edificato. Il Rea, autodidatta e lettore maniaco dei grandi classici, vedeva nella novella la forma tradizionale della letteratura italiana: sosteneva che in Italia non vi era stato romanzo, che la novella era una forma narrativa molto più interessante, molto più difficile perché doveva essere molto sintetica ed essenziale, rispetto ai romanzi. È un po' la quintessenza della narrativa. Tutto quell'equivoco del *novelliere nato* si rivolgeva in particolare ad *Una vampata di rossore*, la quale, nel senso della struttura narrativa, si mostrò una prova parzialmente riuscita, ma nel contempo anche la riprova indubbia di come non sia assurdo porre la questione dei generi letterari in termini di accettazione critica, mentre è impossibile prospettarla in sede di *ambizione creativa*. E aggiungiamo allora che aveva poca importanza che egli scrivesse o no il suo romanzo: l'importante essendo che nel suo racconto, pur breve, si riflettesse quel senso immediato della realtà interamente posseduta, che lo facesse sentire sempre più consapevole della sua materia; e magari con, in più, il vantaggio di scrivere con le necessità della novella, senza noie, senza pianure, senza paludi.

La fortuna critica di Domenico Rea fu singolare e al rovescio: di solito, la mitologia degli scrittori di alta qualità accresce insieme con loro, gli si deposita intorno in strati successivi, prima di eternarli in un monumento. Dopo il successo esplosivo degli esordi, a Rea toccò di vivere a lunga nella penombra. Molti continuavano a considerarlo un *novelliere nato*, negandogli tutti i tentativi di approdare al romanzo. Seguirono, dopo *Gesù, fate luce!* tre anni di silenzio durante i quali si rese conto dei profondi cambiamenti della società. Allora, si accorse di non poter più rappresentare, nel taglio della novella, la variegata realtà

partenopea e tentò così di superare i confini del racconto breve e di accedere allo spazio più ampio del romanzo. Ciò, se fu per lui un cruccio, lo caricava di una sfida di cui avvertiva la severità fino allo sconforto. I primi libri gli crearono un'immensa fama; in essi l'ingegno di Rea si abbandonava a se stesso, alla propria felicità di suscitare immagini. Ma non approdava a risultati veramente concreti. Era, come ha scritto un critico, un tessuto assai ricco e ben filato di cui, una volta chiuso il libro, restavano in mano dei brandelli luccicanti. Poi con *Una vampata di rossore*, dopo *Quel che vide Cummeo*, Rea si domò, dando consistenza al mondo esterno e alla sua capacità di ritrarlo in figure definite ed è pervenuto alla prova più matura e meditata. Diede vita ad un suo realismo, che è insieme pacato e sostenuto, e che non aveva nulla da condividere con le formule consuete agli scrittori del genere: sia la scrittura che l'apparato linguistico si sono fusi. L'aspetto più rilevante però nella maturazione di Rea rimane lo sviluppo dell'introspezione psicologica del personaggio.

Un'altra etichetta che Rea invece preferiva, secondo la propria concezione e comprensione di essa, è quella del *meridionalista*, proposta da Golino, consapevole il Rea che, per sé stesso, è erronea tanto l'etichetta di neorealista (ideologicamente e temporalmente visione limitata), quanto quella di meridionalista (provincialistica secondo la geografia della letteratura). Pur essendo realisticamente impegnati, molti *meridionalisti* caddero in trappole prevedibili, non riuscirono a nascondere che tutto sommato consideravano soltanto dall'alto, dall'esterno le piaghe del Sud, cercando di trarne una facile patente di «impegno», voltando bellamente le spalle ad una seconda realtà, non meno vivace e necessaria della prima, la realtà della riassunzione e della reinvenzione artistica, e finivano perciò in tanti rischi: il patetico, la nozione degli affetti, l'esaltazione di un tipo esotico di umanità, l'espressionismo populista, la tecnica fasulla della trascrizione degli oggetti al livello del parlato, ecc.

Rea invece ha il merito di evitare questi equivoci: il suo rapporto con il meridionalismo è molto più spontaneo e diretto, non quello velleitario di chi lo recupera per ragioni populiste, ma di chi ci si trova *dentro*, e sa bene di muoversi in una tradizione illustre. Il Rea meridionalista era uno di quelli che credevano,

non nella limitatezza di una questione meridionale come mera rivendicazione di diritti perduti nel gioco dei prepotenze seguite all'unificazione, quanto invece in un Mezzogiorno che fosse interamente Italia, in una dinamica politica, economica, amministrativa capace finalmente di risanare le ferite inferte da secoli di abbandono e di sfruttamento. Questo sentimento di orgoglio di patria fa parte integrante della storia letteraria del Rea, e ne riflette un aspetto essenziale: l'indignazione per la sofferenza e l'arretratezza di molta gente della sua città, e nel contempo il rifiuto della letteratura compiaciuta ed illustrativa, la condanna della *napoletanità* canora ed irresponsabile, il desiderio di una concreta riforma, sostanziavano infatti ogni pagina con una carica violentemente affettiva. Il suo sguardo sui bassi napoletani evitava la prospettiva estrinseca, non era lo sguardo di un borghese moralisticamente traumatizzato a quello spettacolo, ma l'intervento di chi riusciva a porsi su quello stesso livello. In lui ci fu sempre lo stimolo a scrutare il fondo comune dell'umana natura, cioè quello che vi era di tragico e di comico, di ragionevole e di folle anche nell'intimo di quelle anime oscure che l'ignoranza e la miseria avviliscono.

Artista geniale e perciò naturalmente ribelle ad ogni pregiudizio e limitazione di scuola, nei suoi racconti rappresentava principalmente casi e figure della più squallida vita napoletana: vicoli sudici e malfamati, brulicanti di ladruncoli, di truffatori, di rapinatori; eppure la fantasia del lettore non usciva dalla visione di quel mondo nauseata ed offesa, ma fortemente commossa da una pietà fatta indulgente dalla percezione di ciò che vi era di tragico e di fatale in quelle innocenti vittime della miseria. Quindi neanche il *neorealismo meridionale*, è una caratteristica del Rea, il quale pur nella rappresentazione di quella miseria, non perde mai di vista la componente umana, né trascura di infondervi tutta la sua «carica affettiva».

Rea ha travolto le sbarre che segnavano i confini dentro cui si era sempre tentato di circoscriverlo. Rea fu uno scrittore che godè tutte le libertà letterarie: non aveva dietro di sé né un lungo e costante tirocinio di scrittore, né un «curriculum» di studi regolarmente condotto con serietà di propositi e con approfondimento di ricerche e di informazioni. Scrittura repentina del primo Rea

nasceva dalla sua formazione. Per lui scrivere era una questione intimissima, pudicissima; una ricerca totale di poesia e verità e di qua sia dalle mire di successo e di denaro sia da quelle di far carriera e cioè di ingrandire il proprio nome e il prestigio, e sapeva di essere un uomo che scrive e non uno scrittore che deve fare della letteratura con tutti gli impedimenti necessari ad ottenere il successo. Non conosceva quegli impedimenti, anzi con una sorta di strano masochismo, offriva tantissime volte, e del resto molto napoletanamente, il fianco ai suoi fraintenditori, arrivando perfino al punto di definire la sua arte «decisamente minore, nient'altro che un'estensione plebea del discorso folcloristico su Napoli e sul suo retroterra».

Ciò che interessa nel processo di maturazione del Nostro è che egli sia riuscito ad evitare le reti antirealistiche o di un realismo borghese, definibili con il gusto borghese e programmatico, stabilito a priori come conseguenza di una letteratura non verificata sui fatti, mitico e a buon fine; nell'assenza di qualsiasi situazione che possa rompere o intaccare le convenzioni comuni; nella tendenza alla prevaricazione, come letteratura ornamentale; nella presenza in letteratura dell'individualismo e del sentimentalismo. L'iter di Rea, dall'esordio con *Spaccanapoli* in poi, si è contrariamente manifestato con l'eliminazione nei testi dell'effusione privata (ad eccezioni di alcuni racconti); con l'oggettivazione massima che tenda a spersonalizzare i personaggi; con l'indagine critica della vicenda portata avanti in tre fasi: *Spaccanapoli*, *Gesù, fate luce!* e *Le formicole rosse* la prima, *Ritratto di maggio*, *Quel che vide Cummeo* la seconda, e *Una vampata di rossore* la terza; le quali corrispondono, a loro volta, ad altre tre fasi rispettivamente definibili come dell'approccio cosciente alla realtà oggettiva, dell'approccio cosciente alla società e infine dell'approccio cosciente all'individuo. Da queste tre fasi scaturiscono, sul livello formale, altre tre caratteristiche linguistiche: la prima consistente in un linguaggio *asimmetrico*, ricco di semantemi liberi ed esterni alla struttura; la seconda in un linguaggio *simmetrico*, privo di scorie e semplificato; e infine la terza in un linguaggio con semantemi interni alla struttura narrativa. Vi ha corrisposto anche un passaggio graduale da strutture aperte (*Spaccanapoli* tranne *La figlia di Casimiro Clarus*,

Ritratto di maggio), a semichiuse (*Quel che vide Cummeo*) a chiuse (*Una vampata di rossore*). A tutto ciò si aggiunga pure l'assenza di denuncia sociale esterna alla lingua e alle strutture narrative e quindi si conferma la rigorosa esclusione per Rea, di eventuali definizioni neorealistiche; e fa coincidere precisamente e tecnicamente la sua scrittura, con il realismo, magari si direbbe il realismo critico, per distinguerlo appunto dal realismo socialista o borghese, in cui lo scrittore, oltre a dover esprimere la realtà socialista, deve incarnarla nell'eroe positivo quale espressione della nuova società rappacificata dalla ripresa giustizia, e quindi un realismo *borghese*, senza polemiche, sereno, fiducioso dei nuovi miti, sistematicamente voluto a priori, in astratto e non verificato sui fatti, e complessivamente conformista.

Le reazioni della critica alla *Vampata* non furono affatto entusiasmanti. Rea rimase deluso, perché aveva impegnato in quel romanzo, che avrebbe dovuto rappresentare la più alta sintesi dei suoi diversi talenti, le sue migliori. Anche da questa frustrazione dipese il famoso silenzio di Rea: quasi un trentennio in cui la sfolgorante macchina narrativa dello scrittore parve incepparsi e non riuscì più a funzionare come prima. Lui, che Napoli l'aveva spaccata proprio nello stesso anno in cui Marotta l'indorava, sembrava, negli occhi di tanti critici, ormai un abile bozzettista, un piacevole ed arguto scrittore municipale dal grande passato accomodatosi suo malgrado ad un presente sfuggente. Mario Stefanile collocava il Rea nella tradizione napoletana per la sua dirompente vitalità, e quindi, individua le ragioni della crisi dello scrittore proprio nell'allontanarsi di Rea da questa vitalità, dall'indicazione del «narratore picaresco del picarismo partenopeo», nel suo tentativo di «saldare i modi di una presunta cultura accademica con gli stimoli e i pungoli di una natura che troppo ha dato di se stessa per poter mantenere intatta una sua autentica tensione». Stefanile riteneva dunque che la tentazione del romanzo fosse stata il peccato originale di Rea, giacché con il romanzo egli tradiva la sua natura più vera, che era quella del novelliere. E insomma non se ne usciva: tanto forti e abbaglianti erano state le prime prove di Rea, da mettere in ombra tutto quello che era venuto dopo, anche se era stato sollecitato dalla stessa critica come necessario superamento di quelle prime prove.

Il paradosso era tuttavia stridente: ecco uno scrittore, per più di un decennio concitatamente rimproverato per i suoi furori, per la sua continua tendenza a tralignare, a servirsi di costrutti inauditi, di situazioni ruvide, di una strumentazione linguistica complessa ed ardita, eccolo all'improvviso rubricato tra i custodi della tradizione provinciale, proprio per il suo impegnatissimo tentativo di superare questa stretta visione critica. Un destino davvero disperante. Il silenzio di Rea, sostanzialmente una scelta, dolorosa e lacerante, ma in qualche modo necessaria, incomincia proprio nel 1960, in seguito alla delusione della *Vampata*. Lo scrittore cominciò a sentirsi gravemente fuori moda, quasi vecchio - appena quarantenne -, lui che per una stagione comunque non breve era stato il vero indiscusso *enfant prodige* delle lettere italiane. Inoltre La trasformazione di Napoli, il suo involgersi, la mutazione antropologica dei suoi abitanti sembrarono sfuggire alle categorie interpretative di Rea. La modernità spazzò via l'universo in cui Domenico Rea si era mosso e lo spaesamento del nuovo, l'irragionevolezza del falso progresso, l'immiserimento di un paesaggio civile lo ponevano in una condizione di solitudine disarmata. Il mondo compatto dei suoi primi racconti si incrinò, e lo scrittore sentì di non poter «arrivare alle ragioni ultime che stanno dietro l'inventiva ed i gesti dei personaggi da lui descritti», e dopo aver peraltro tentato d'imboccare strade diverse: quelle surreale (*Le formicole rosse*), quella sociale (*Ritratto di maggio*), e quella *psicologico-simbolica* (*Una vampata di rossore*). Non riusciva più a riconoscere la sua Napoli dall'ambiente eccezionale, ché tutta l'Italia si stava «napoletanizzando». La sua Napoli, Rea la vede ormai svaporare «nell'indistinto neocapitalistico».

Per riscatto, o meglio per evasione, Rea si lasciò assorbire dalla schiavitù del giornalismo: un superlavoro che, tra l'altro, lo costringeva sempre più entro i confini della sua napoletanità. L'attività giornalistica, se da un lato attutì la nostalgia di Rea per la letteratura pura, per quell'attività di narratore a lui così congeniale e tanto felicemente perseguita negli anni della giovinezza, dall'altro però, Rea, raccontando ciò che vedeva e pensava di una città sempre più sconosciuta ed estranea, usufruì delle occasioni giornalistiche come mezzo di una verifica sul campo, che lo avrebbe fatto risorgere, nel 1992, come il narratore di

Ninfa plebea. Lì tornò alle origini, mostrando di preferire alla Napoli sotto i suoi occhi la mitica Nofì che conosceva, l'eterno luogo dove l'uomo mette in scena la sua lotta allegra contro il destino. Rea visse e scrisse sempre come un inguaribile nostalgico che cercava di fermare il tempo. Il sesso, il modo di vestire, l'ambiente e i personaggi dei suoi libri: tutto è fermo agli anni dell'infanzia e dell'adolescenza.

Per Rea, quel lungo silenzio narrativo non era da vergognare. Lui era convinto che «un narratore doveva vivere nella sua realtà e non poteva che parlare della sua terra. È come il botanico con occhio attento e scientifico studia l'evoluzione delle sue piante, lui non ha mai smesso di guardare Napoli con attenzione e distacco. L'amava, ma ne era affascinato e respinto come da una donna difficile». Uno scrittore poteva «covare dentro di sé parole, immagini, ispirazioni anche per anni, poi all'improvviso, tutto poteva fuoriuscire come una cascata». «E a chi gli chiedeva ragione del suo silenzio narrativo, durato circa trent'anni, rispondeva di non aver vergogna di confessare, di credere fermamente all'ispirazione e di non capire almeno in letteratura la programmazione. Lui, non ha mai scritto per essere presente, per non essere dimenticato, non voleva diventare vittima di una catena di montaggio».

Vorremo infine affermare che, dall'analisi delle opere di Domenico Rea e della variegata critica sui suoi libri, siamo arrivati ad una convinzione che riteniamo abbastanza costante: è sempre opportuno non credere nelle formule poetiche assolute anche se calate nell'esigenza storica di un determinato tempo. L'insistente richiesta di un'arte di frattura con una letteratura precedente, rivolta agli scrittori del secondo dopoguerra italiano, e in particolare quelli del Sud ci pare altrettanto teorica quanto la strenua fiducia nei moduli già sperimentati. Non convince come canone categorico né l'annientamento dell'io nella pluralità infinita della vita moderna, né l'isolamento monodico del soggetto nel fluire oggettivo della realtà e nemmeno la concezione di un'arte utilitaria ideologicamente impegnata; insomma non riteniamo che esista per lo scrittore un atteggiamento doveroso da eleggere; crediamo invece che lo scrittore, se tale, si realizzi secondo la propria raggiunta entità d'uomo, riversando in ciò che produce

il proprio contenuto d'esperienza, convalidata sul piano dell'arte dall'autenticità del linguaggio, qualunque sia la strada percorsa. Ne deriva, in un discorso più esplicito, che non troviamo fondate le critiche mosse da varie parti alla narrativa meridionale di quegli anni in virtù di un preconetto stilistico o contenutistico. In conclusione tutte le forme d'arte ci sembrano buone, non per la corrente in cui si inquadrano, ma per la validità del risultato.

BIBLIOGRAFIA

OPERE DI DOMENICO REA

- Spaccanapoli. Racconti*, Mondadori, Milano, 1947. [unito a *Gesù fate luce*, con il titolo *Gesù fate luce (Spaccanapoli)*, con un'introduzione di Giulio Nascimbeni, Mondadori, Milano, 1972]. (III ed., Rusconi, Milano, 1986).
- Le formicole rosse. Tragedia in 3 atti e 4 quadri*, Mondadori, Milano, 1948.
- Gesù fate luce*, con una prefazione di Francesco Flora, Mondadori, Milano, 1950.
- Ritratto di maggio*, Mondadori, Milano, 1953. [*Ritratto di maggio, con una scelta di racconti*, con un'introduzione di Virgilio Casale, 1973].
- Quel che vide Cummeo*, Mondadori, Milano, 1955. [ed. II, Mondadori, Milano, 1961].
- Un mattino di don Assuero*, *Nuova Antologia*, a. XC, vol. 465, fasc. 1859, novembre 1955, pp. 339-46.
- Il Bene e il Bello*, *Prospettive Meridionali*, 1955, Centro democratico di cultura e di documentazione, Napoli, pp. 20-21; poi in *La narrativa meridionale*, prefazione di Leone Piccioni, Quaderni di *Prospettive Meridionali*, Centro democratico di cultura e di documentazione, Roma, 1956, pp. 15-18.
- Prefazione e La Campania*, in AA.VV., *Lettere dalla provincia*, Quaderni di *Prospettive Meridionali*, Centro democratico di cultura e di documentazione, Roma, 1957, pp. 7-20 e pp. 215-223.
- Re Pomodoro*, in AA.VV., *Lettere dalla provincia*, Quaderni di *Prospettive Meridionali*, Centro democratico di cultura e di documentazione, Roma, 1957, pp. 225-233.
- Cancer barocco*, *Il Caffè*, a. V, n. 6, ottobre 1957, pp. 6-12.
- Il monaco di casa*, *Il Messaggero*, 30 luglio 1957.
- Una vampata di rossore*, Mondadori, Milano, 1959 [V ed., 1962].
- Grandezza e decadenza della canzone napoletana*, *Prospettive Meridionali*, n. 8, agosto 1959, Centro democratico di cultura e di documentazione, Napoli, pp. 19-21.
- Il sogno televisivo*, *Prospettive Meridionali*, n. 11, novembre 1959, Centro democratico di cultura e di documentazione, Napoli, pp. 25-27.
- Il re e il lustrascarpe*, con illustrazioni di Paolo Ricci, Pironti, Napoli, 1960.
- Domenico Rea*, in Elio Filippo Accrocca (a cura di), *Ritratti su misura di scrittori italiani: notizie biografiche, confessioni, bibliografie di poeti, narratori e critici*, Sodalizio del libro, Venezia, 1960.
- Il messaggio meridionale*, *Le ragioni narrative*, a. I, n. 1, Pironti, Napoli, gennaio 1960, pp. 5-15.
- Alla ricerca del positivo*, *Le ragioni narrative*, a. I, n. 2, Pironti, Napoli, marzo 1960, pp. 59-73.
- Boccaccio a Napoli*, *Le ragioni narrative*, a. I, n. 3, Pironti, Napoli, maggio 1960, pp. 137-156.
- Il filo perduto*, *Corriere d'Informazione*, 7 ottobre 1960.
- Gli antiletteri*, *Le ragioni narrative*, a. II, n. 8-9, Pironti, Napoli, aprile-giugno 1961, pp. 31-46.

- Cummeo al bowling, Nord e Sud*, a. XLI, n. 49, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, febbraio 1964, pp. 14 sgg.; riproposto nella stessa rivista nel febbraio 1994.
- L'altra faccia*, Nuova Accademia, Milano, 1965.
- Il fondaco nudo*, Rusconi, Milano, 1985.
- Fate bene alle anime del Purgatorio*, Società editrice napoletana, Napoli, 1975.
- Prefazione a Munari Carlo, Linea figurativa napoletana 1930-1980*, Centro d'arte Serio, Napoli, 1980, pp. 7-13.
- Nubi (versi sciolti)*, Alfa Romeo, Napoli, 1984.
- Pensieri della notte*, Rusconi, Milano, 1987.
- Ninfa plebea*, Milano, Lombardo, 1992.
- Vivere a Napoli (Cartastraccia)*, Ibiskos, Empoli, 1993.
- Molto dialetto e molta lingua*, in AA. VV., *Il risveglio della ragione. Quarant'anni di narrativa a Napoli, 1953-1993*, a cura di Giuseppe Bonura, Avagliano, Cava de' Tirreni, 1994.
- È nato!*, Gabriele e Mariateresa Benincasa, Roma, 1996 (con un'introduzione di Michele Prisco).
- Opere*, a cura e con un saggio introduttivo di Francesco Durante e uno scritto di Ruggero Guarini, Mondadori, Milano, 2005.
- Gesù, fate presto!*, in AA.VV., *La tradizione del "cunto" da Giovan Battista Basile a Domenico Rea*, Libreria Dante & Descartes, Napoli, 2007. (Lo si legge anche in *Il Premio Viareggio ha 25 anni*, a cura di Leone Sbrena, Luciano Landi, 1955, pp. 85-6).
- Il Ponte della Serenna*, in AA.VV., *La tradizione del "cunto" da Giovan Battista Basile a Domenico Rea*, Libreria Dante & Descartes, Napoli, 2007.
- La diffamazione di Napoli*, in AA.VV., *La tradizione del "cunto" da Giovan Battista Basile a Domenico Rea*, Libreria Dante & Descartes, Napoli, 2007. (Il saggio fu pubblicato su *La Fiera Letteraria*, II (1947), 43, 23 ottobre, p. 8).
- Da Nofì alla città trionfò la plebe*, in AA.VV., *La tradizione del "cunto" da Giovan Battista Basile a Domenico Rea*, Libreria Dante & Descartes, Napoli, 2007. (Apparve in *1943 Napoli in guerra*, supplemento a *Il Mattino*, 2 settembre 1993, p. 3).

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE DELLA CRITICA

Monografie.

- Anastasio Lucia, *Domenico Rea e il problema critico dei rapporti col neorealismo*, Gaeta, Napoli, 2004.
- Butcher John, *Le carte di Mimì. Studi sulla narrativa e sul teatro di Domenico Rea*, Dante & Descartes, Napoli, 2007.
- Di Consoli Andrea, *Le due Napoli di Domenico Rea*, presentazione di Giuseppe Montesano, Unicopli, Milano, 2002.
- Jouakim Mino, *Peccati geniali. Ritratto di Domenico Rea*, Pironti, Napoli, 1995.
- Onorati Lucia, *Domenico Rea: scrittore napoletano*, Sovera, Roma, 1999.

- Piancastelli Corrado, *Domenico Rea, Il Castoro*, La Nuova Italia, Firenze, febbraio 1975.
- Prina Serena, *Invito alla lettura di Domenico Rea*, Mursia, Milano, 1980.
- Romeo Vincenzo, *Domenico Rea lo stilista «plebeo»*, prefazione di Pedullà Walter, Tommaso Marotta, Napoli, 1987.

Saggi ed articoli in volumi e riviste

- Agnese Gino, *Il principe della plebe*, *Il Tempo*, 27 gennaio 1994.
- Ajello Nello, *Ritratto di maggio di Domenico Rea*, *Il Mulino*, giugno 1953.
- Ajello Nello, *Un plebeo in paradiso*, *Repubblica*, 27 gennaio 1994, p. 23, sezione Cultura.
- Ajello Nello, *Quella Napoli raccontata da Rea*, *Repubblica*, 26 novembre 2005, p. 39, sezione Altro.
- Amoroso Giuseppe, *Domenico Rea*, in AA. VV., *Letteratura italiana contemporanea*, diretta da Mariani Gaetano, e Petrucciani Mario, Lucarini, Roma, 1987, p. 591.
- Amoroso Giuseppe, 1985: «*Messinscena di un'illusione*», in *Narrativa italiana (1984-88)*, Mursia, Milano, 1989.
- Antonielli Sergio, *Narratori nuovi. Vigevani e Rea*, *La Fiera Letteraria*, anno IV, n. 24, 20 giugno 1948, p. 4.
- Antonielli Sergio, *Gesù, fate lice*, in *Aspetti e figure del Novecento*, Guanda, Parma, 1955, pp. 177-180.
- Aromolo Giulio, *La contraddittoria esistenza di Napoli nell'arte di Domenico Rea*, estratto dalla *Rassegna Aspetti Letterari*, Fasc. I-III del 1962, Società di cultura per la Lucania, Napoli.
- Aromolo Giulio, *Humour ironico e pietoso nell'arte di Domenico Rea, Il Narciso*, Milano, febbraio 1963.
- Asor Rosa Alberto, *Una vampata di rossore*, *Avanti*, Milano 28 sett. 1959.
- Asor Rosa Alberto, *Meridionalismo, populismo e Rea*, in *Scrittori e popolo: saggio sulla letteratura populista in Italia*, Samonà e Savelli, Roma, 1965. (II ed., 1966).
- Baldacci Luigi, *Il linguaggio, autentica invenzione di Domenico Rea. Riproposti I Racconti dello scrittore napoletano*, *Giornale del Mattino*, Firenze, 3 giugno 1965, p. 3.
- Barberi Squarotti Giorgio, *Domenico Rea: dalla mimesi alla coscienza*, *Nostro tempo*, n. 117-120, maggio-giugno 1962, pp. 114-115.
- Barilli Renato, *Occhio nuovo sul meridione. I Racconti di Domenico Rea.*, *Corriere della Sera*, 28 febbraio 1965.
- Bellonci, Goffredo, *Rea e il romanzo*, in Grisi Francesco e Mauro Walter, *Almanacco della terza pagina*, Canesi, Roma, 1963, pp. 377-380.
- Bertacchini Renato, *Rea, Domenico*, in AA. VV., *Dizionario della letteratura mondiale del Novecento*, Edizioni Paoline, Roma, 1980.

- Bo Carlo, *L'ingegno di Rea diffidi dei simboli*, *L'Europeo* (settimanale), Milano, 29 maggio 1955.
- Bocelli Arnaldo, *Racconti di Rea*, *Il Mondo*, 19 luglio 1955, p. 8. Poi in ID., *Letteratura del Novecento*, Salvatore Sciascia, Caltanissetta-Roma, 1980, pp. 291-296.
- Bocelli Arnaldo, *Un'annata di realismo narrativo*, *La Fiera Letteraria*, Roma, 2 gennaio 1949, p. 1.
- Brignetti Raffaele, *La letteratura "ohi Peppi"*, con una risposta di Giambattista Vicari, *Il Caffè*, n. 7, 1954.
- Bruno Lucrezi, *La letteratura a Napoli*, in AA. VV., *Ottant'anni di Napoli*, Napoli, Circolo Artistico Politecnico, 1967.
- Butcher John, *A proposito dell'esordio letterario di Domenico Rea*, *Il lettore di provincia*, a. XXXV, fasc. 119-120, gennaio-agosto 2004, pp.121-7.
- Butcher John, *Storia di Una vampata di rossore di Domenico Rea*, *Riscontri*, a. XXVI, n. 4, ottobre-dicembre 2004, pp. 9-52.
- Butcher John, *Verso Spaccanapoli: per un profilo letterario del giovane Domenico Rea*, *Otto/Novecento*, a. XXVIII, n. 3, settembre-dicembre 2004, pp. 5-47.
- Butcher John, *Una generazione di scrittori napoletani. A colloquio con Raffaele La Capria*, *Riscontri*, a. XXVI, n. 2-3. aprile-settembre 2004, pp. 47-64.
- Butcher John, *Tra Nocera Inferiore e Milano. Il carteggio Domenico Rea-Luciano Anceschi (1943-1952)*, *Il lettore di provincia*, a. XXXVI, n. 122, 2005, pp. 30-1.
- Butcher John, *Domenico Rea, la pubblicistica salernitana del Ventennio e la prima stesura dell'Americano*, in *La tradizione del "cunto" da G. B. Basile a Domenico Rea*, a cura di Caterina De Caprio, Libreria Dante & Descartes, Napoli, 2007.
- Camerino Aldo, *Il primo romanzo di Domenico Rea*, *Il Gazzettino*, 30 giugno 1959, Venezia, p. 3.
- Cantini Roberto, *Il vulcanico Rea. Ritratto biografico dell'autore di Spaccanapoli e di Gesù, fate luce!*, *Epoca*, n. 3, 28 marzo 1953.
- Carandente Alessandro, *Tutti per uno*, in *Secondo tempo. Libro ventisettesimo*, Edizioni Marcus, Napoli, 2006, pp. 99-100.
- Carbone Annalisa, *Il libro d'esordio di Domenico Rea: Spaccanapoli*, *Critica Letteraria*, n. 35, 2007, pp. 757-771.
- Carbone Annalisa, *Sondaggi su Gesù, date luce*, in AA.VV., *La tradizione del "cunto" da Giovan Battista Basile a Domenico Rea*, a cura di Caterina De Caprio, Libreria Dante & Descartes, Napoli, 2007.
- Carbone Annalisa, *Una bildung plebea? Quel che vide Cummeo di Domenico Rea*, in *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento. Relazioni e comunicazioni tenute durante il Convegno su Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento all'Università di Firenze nei giorni 6-8 giugno 2005*, a cura di Maria Carla Papini, Daniele Fioretti e Teresa Spignoli, Pisa, Edizioni ETS, 2007, pp. 423-431.
- Casaburi Salvatore, *Pizzofalcone quel mondo che parla all'Europa*, *Repubblica*, 25 ottobre 2009, p. 1, sezione Napoli.

- Casale Virgilio, *Introduzione a Rea Domenico, Ritratto di maggio*, Mondadori, Milano, 1953.
- Castelli Ferdinando, *Domenico Rea alle prese col romanzo*, *Letture*, agosto 1959, n. 8, anno XIV, Milano, pp. 582-585.
- Cecchi Emilio, *Gesù al magnesio*, in *L'Europeo*, 24 dicembre 1950. Poi con il titolo *Nuovi racconti di Domenico Rea*, in ID., *Di giorno in giorno. Note di letteratura italiana contemporanea*, Garzanti, Milano, II ed., 1959, pp. 216-219.
- Cecchi Emilio, *Romanzi e novelle*, *Corriere della Sera*, 28 giugno 1955. Poi con il titolo *Narratori giovani*, in ID., *Libri nuovi e usati. Note di letteratura italiana contemporanea (1947-1958)*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1958, pp. 197-203.
- Cecchi Emilio, *Scrittori al lampo di magnesio*, in *Di giorno in giorno. Note di letteratura italiana contemporanea*, Milano, Garzanti, II ed., 1959, pp. 25-29; poi in ID, *Letteratura italiana del Novecento*, Mondadori, Milano, 1972, pp. 1129-1131.
- Cecchi Maria Grazia, *Domenico Rea. Le Formicole Rosse, Il Ponte*, La Nuova Italia, Firenze, 1949, pp. 649-51.
- Choukhadarian Giovanni, *Napoli è una città piena di metastasi*, *Stilos - La Sicilia*, 26 Agosto 2003.
- Ciotti Andrea, *I miti umani di Domenico Rea*, *Il Mulino*, anno IV, , n. 3, Montebello, Bologna, marzo 1956, pp. 152-169; poi in ID., *Scrittori e critici contemporanei*, A. Longo, Ravenna, 1968.
- Compagnone Luigi, *Il sole dei vicoli*, *Nord e Sud*, a. XLI, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, febbraio 1994.
- Cristini Giovanni, *Lo scrittore in mezzo alle belve*, *Avvenire*, 7 agosto 1971, Milano, p. 6.
- Cristini Giovanni, *Ricordo di Domenico Rea*, *Il Ragguaglio Librario*, a. LXI, n. 3-4, marzo-aprile 1994.
- Cristofano Maria Teresa, *La narrativa a Napoli*, *Nostro tempo*, 114-115, maggio-giugno 1962, pp. 1-5.
- De Caprio Caterina, *Le scritture del corpo*, in AA.VV., *La tradizione del "cunto" da Giovan Battista Basile a Domenico Rea*, a cura di Caterina De Caprio, Libreria Dante & Descartes, Napoli, 2007, pp. 193-209.
- De Nicola Francesco, Pellicchia Raffaele, *Domenico Rea*, in *Antologia della letteratura italiana dal dopoguerra ad oggi: profili storico-culturali, schede critiche e bibliografiche sui 126 autori antologizzati, testi annotati preceduti da brevi introduzioni, repertori annuali delle opere pubblicate*, De Nicola Francesco, Di Mambro, Latina, 1983, pp. 56-65.
- De Robertis Giuseppe, *Impetuoso barocco*, *Tempo*, 21-28 febbraio 1948. (Rubrica: Il libro del giorno)
- De Robertis Giuseppe, *Gesù, fate luce*, *Tempo*, 20 gennaio 1951; e anche *Un nuovo libro di Rea*, *Il Nuovo Corriere*, Firenze, 8 febbraio 1951, p. 3.
- De Robertis Giuseppe, *Ritratto di maggio*, *Tempo*, 30 maggio 1953. (Rubrica: Il libro del giorno).

- De Robertis Giuseppe, *Quel che vide Cummeo. Due degli otto racconti che costituiscono il nuovo libro di Domenico Rea appartengono alla più felice narrativa, Tempo*, 23 giugno 1955. (Rubrica: Il libro del giorno).
- De Tommaso Piero, *Domenico Rea. Quel che vide Cummeo, Letteratura*, n. 17-18, 1955, pp. 218-222; poi in ID., *Altri scrittori e critici contemporanei*, Editori Itinerari Lanciano, Roma, 1970.
- Debenedetti Antonio, *Album di famiglia in un interno, Corriere della Sera*, 4 Agosto 2003.
- Del Buono Oreste, *Ascoltando un disco Rea ha scritto un romanzo, Epoca*, 17 maggio 1959.
- Di Biase Carmine, *Domenico Rea. Le due Napoli* in ID., *L'altra Napoli*, Società Editrice Napoletana, Napoli 1978, pp. 9-42; poi in *Nuovi studi in onore di Mario Santoro*, Federico & Ardia, Napoli, 1989, pp. 33-41.
- Di Biase Carmine, *Realtà e poesia in Domenico Rea*, in ID., *La letteratura come valore da Tommaseo a Eco*, Liguori, Napoli 1993, pp. 217-239.
- Donadio Laura, *Rassegna di studi su Domenico Rea, Critica letteraria*, a. III, n. 7, fasc. 2, Loffredo, Napoli, 1975. Pp. 379-393.
- Durante Francesco, *Cronologia*, in Rea Domenico, *Opere*, Mondadori, Milano, 2005.
- Durante Francesco, *Introduzione a Rea Domenico, Opere*, Mondadori, Milano, 2005.
- Erbani Francesco, *Ninfette per don Mimì, Repubblica*, 23 febbraio 1995, p. 41, sezione Cultura.
- Falqui Enrico, *Domenico Rea, Gesù, fate luce*, in *Novecento letterario*, IV serie, Vallecchi, Firenze, 1954, pp. 397-402.
- Filippelli Renato, *Domenico Rea*, in *L'itinerario della letteratura nella civiltà italiana*, Il Tripode, Napoli, 1988. (Ed. completamente riveduta ampliata e aggiornata, con glossarietto di termini della retorica e della stilistica, 1991, pp. 853-4).
- Fiorentino Luigi, *Narratori del Novecento*, Edizioni Scolastiche Mondadori, Verona, 1965.
- Flora Francesco, *Domenico Rea*, in *Scrittori italiani contemporanei*, Nistri-Lischi, Pisa, 1952, pp. 315-322.
- Flora Francesco, *Prefazione a Gesù, fate luce!: racconti*, Mondadori, Milano, 1950, pp. 7-13.
- Forte Francesco G., *Tre domande*, in *Per Rea*, Napoli, Dante & Descartes, 2006.
- Forti Franco, *Sull'ultimo Rea, Inventario*, Istituto Editoriale Italiano, Torino, 1955, pp. 224-226.
- Fortini Franco, *Un nuovo Rea, Comunità*, Milano, settembre 1953.
- Fortini Franco, *Tre narratori. Rea: Quel che vide Cummeo, Comunità*, Edizioni di Comunità, Milano, a. IX, n. 31, giugno 1955.
- Franchini Raffaello, *Quel che si dimentica nei dibattiti sulla scuola, Nord e Sud*, n. 59, Stampa Arche tipografia, Milano, 1959.
- Giannessi Ferdinando, *Premio Viareggio, La Rassegna d'Italia*, novembre 1948, Gentile, Milano, p. 1182.

- Gioacchino Pellicchia, *Il tema della solitudine nei "Racconti" di Rea*, *Studium*, luglio 1966, anno LXII, n. 7, pp. 217-221.
- Golino Enzo, *La Napoli di Rea e la retrocultura*, in AA. VV., *Letteratura italiana. Novecento. I Contemporanei*, ideazione e direzione di Gianni Grana, vol. VIII, Marzorati, Milano, 1979, pp. 7304-7312.
- Golino Enzo, *Lolita partenopea*, *La Repubblica*, 27 gennaio 1994, p. 23, sez. Cultura.
- Grillandi Massimo, *Una vampata di rossore*, *Cynthia*, anno VI, Edizioni Cynthia, Firenze, gennaio-febbraio 1960, pp. 18-19.
- Grisi Francesco, *Domenico Rea*, in *Incontri in libreria*, Ceschina, Milano, 1961, pp. 340-7.
- Grisi Francesco, *Domenico Rea*, in *Incontri e occasioni*, Ceschina, Milano, 1965, pp. 137-140.
- Grisi Francesco e Martini Carlo, *Domenico Rea*, in *Incontri con i contemporanei*, Edizioni Scolastiche Mondadori, Verona 1970, pp. 720-732.
- Grisi Francesco, *Amara umanità di Pulcinella*, in *I sigari di Brissago: L'antipersonaggio della maschera letteraria*, Casa Editrice Bietti, Milano, 1972, pp. 131-133.
- Guarini Ruggero, *La sua musa creaturale*, in Rea Domenico, *Opere*, Mondadori, Milano, 2005.
- La Capria Raffaele, *Due ipotesi su Domenico Rea*, in ID., *Opere*, a cura e con un saggio introduttivo di Silvio Perrella, Mondadori, Milano, 2003, pp. 1097-1106. Anche in *Napolitan graffiti. Come eravamo*, Rizzoli, Milano, 1997, pp. 80-9.
- La Porta Filippo, *Domenico Rea e la Vampata di vergogna. A Napoli il tragico non è più comico*, *Avvenimenti*, 26 Settembre 2003.
- Lamanna Pasquale, *Domenico Rea. Spaccanapoli*, *La Rassegna d'Italia*, Gentile, Milano, novembre 1948.
- Lanza De Laurentiis Maria Teresa, *La realtà di Domenico Rea*, *Società*, Einaudi, Roma, 1955, pp. 741-748.
- Lombardi Marco, *Pentamerone e dintorni Napoli tra Basile e Rea*, *Repubblica*, 19 gennaio 2006, p. 31, sezione Napoli.
- Lombardi Olga, *Domenico Rea*, in *Narratori neorealisti*, Nistri-Lischi, Pisa, 1957, pp. 135-141.
- Lombardi Olga, *Narratori italiani del secondo Novecento*, Longo, Ravenna, 1981.
- Malinconico Alfonso, *Finalmente arrivò il "Meridiano"*, in *Secondo tempo. Libro ventisettesimo*, Edizioni Marcus, Napoli, 2006, pp. 87-98.
- Manacorda Giuliano, *Domenico Rea. L'inferno popolare dello scrittore «proletario»: dal «bozzettismo tragico» al racconto deamicisiano, dall'urgenza dialettale alla «coscienza borghese» della lingua letteraria*, in *I contemporanei*, vol. V, Marzorati, Milano, 1974, pp. 1287-1304. Poi in AA. VV., *Letteratura italiana. Novecento. I Contemporanei*, ideazione e direzione di Gianni Grana, vol. VIII, Marzorati, Milano, 1979, pp. 7288-7303.
- Marabini Claudio, *Ragazzo prodigio con il dono della classicità*, *Il Tempo*, 27 gennaio 1994.

- Mazzanti Cristiano, *Domenico Rea: little Napoli in Toscana: saggio*, (ouverture di Lucia Rea), Ibiskos Ulivieri, Empoli, 2007.
- Messina Dino, *REA. Così Pulcinella inventò Tangentopoli*, *Corriere della Sera*, 6 agosto 1993.
- Muscetta Carlo, *Un novelliere dell'interregno. Domenico Rea*, in *Letteratura militante*, Parenti, Firenze, 1953.
- Nascimbeni Giulio, *Domenico Rea*. Prefazione a *Gesù, fate luce! (Spaccanapoli)*, Mondadori, Milano, 1972, pp. V-X.
- Nascimbeni Giulio, *Don Mimì, fate luce*, *Corriere della Sera*, 27 gennaio 1994.
- Nazzaro G. Battista, *Il "Meridiano" di Rea*, in *Secondo tempo. Libro ventisettesimo*, Edizioni Marcus, Napoli, 2006, pp. 101-103.
- Nunnari Domenico, *Nell'eterno celebrarsi dell'esistenza umana*, *Gazzetta del Sud*, 9 Settembre 2003.
- Ortese Anna Maria, *Il silenzio della ragione*, in *Il mare non bagna Napoli*, Einaudi, Torino, 1953. (Economica Vallecchi, Firenze, 1967).
- Ortese Anna Maria, *Ho conquistato una casa*, in AA.VV., *La tradizione del cunto da Giovam Battista Basile a Domenico Rea*, Libreria Dante & Descartes, Napoli, 2007. (L'articolo fu inizialmente pubblicato col titolo: *Ho conquistato una casa. Nessuno può conoscere la fatica di uno scrittore, perciò nessuno può la gioia di Domenico Rea quando ha saputo di aver vinto il Premio Viareggio*, *Milano Sera*, 7 settembre 1951, p.3).
- Quasimodo Salvatore, *Colloqui con Quasimodo*, *Tempo*, 1 giugno 1966, p. 31.
- Paliotti Vittorio, *L'oro di Spaccanapoli e Abbasso gli scrittori*, in *Napoli dopo 'a nuttata*, Tempo Lungo, Napoli, 2000, pp. 45-50 e 93-98.
- Palma Loredana, *Domenico Rea e Francesco Mastriani*, in AA.VV., *La tradizione del "cunto" da Giovan Battista Basile a Domenico Rea*, Libreria Dante & Descartes, Napoli, 2007.
- Palumbo Matteo, *Domenico Rea, Le due Napoli e la "trasfigurazione" letteraria*, in AA.VV., *La tradizione del "cunto" da Giovan Battista Basile a Domenico Rea*, a cura di Caterina De Caprio, Libreria Dante & Descartes, Napoli, 2007.
- Palumbo Matteo, *La Napoli di Domenico Rea*, *Sud*, a. I, n. 0, 2003.
- Palumbo Matteo, *Il viaggio di Rea al termine della notte*, *Repubblica*, 17 novembre 2006, p. 1, sezione. Napoli.
- Pandolfi Vito, *Il 1948 di Rea, Il Dramma* (Mensile di commedie di grande interesse), Industria Libera Tipografica Editrice, Torino, agosto-settembre 1959, p. 105.
- Pascale Vincenzo, *Rea e la radice del raccontare*, *Misure Critiche*, n.s., a. II, n. 1-2, gennaio-dicembre 2003, pp. 104-18.
- Pedicini Gerardo, *Una memoria e un ricordo*, in *Secondo tempo. Libro ventisettesimo*, Edizioni Marcus, Napoli, 2006, pp. 104-6.
- Pedullà Walter, *Prefazione* a Romeo Vincenzo, *Domenico Rea lo stilista «plebeo»*, Tommaso Marotta, Napoli, 1987.
- Perrella, Silvio, *Introduzione* a Rea Domenico. *Una vampata di rossore*, Avagliano, Cava de' Tirreni, 2003.
- Perrella Silvio, *Introduzione* a Rea Domenico. *Spaccanapoli*, Bompiani, Milano, 2003, pp. 1-2.

- Petrucci Giovanni, *“Ritratto di maggio” di Domenico Rea*, *Silarus*, a. XVIII, n. 101-102, maggio-agosto 1982, pp. 57-61.
- Petrucci Giovanni, *“I Racconti” e l’arte di Domenico Rea*, *Silarus*, a. XIX, n. 109, settembre-ottobre 1983, pp. 51-59.
- Piatti Trezzi E., *l’“anticuore”*, *Vita e pensiero*, Società editrice Vita e pensiero, Milano, luglio 1953, pp. 281-2.
- Piccioni Leone, *Ritratto di maggio*, *Il Popolo*, 16 aprile 1953, p. 3.
- Piccioni Leone, *Quel che vide Cummeo di Rea*, in *Tradizione letteraria e idee correnti*, Fabbri, Milano, 1956, pp. 197-203. (Il saggio fu inizialmente pubblicato su *Humanitas*, Morcelliana, 1955).
- Piccioni Leone, *Maturità di Domenico Rea*, *Il Popolo*, 3 giugno 1959.
- Piccioni Leone, *Rea. Una vampata di rossore*, *Prospettive Meridionali*, n. 7, Centro democratico di cultura e di documentazione, Napoli, luglio 1959, pp. 49-50.
- Picone Generoso, *L’oro di Spaccanapoli*, in *I napoletani*, Laterza, Bari, 2005, pp. 216-221
- Piemontese Felice, *Nel segno di Nofi*, *Nord e Sud*, a. XLI, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, febbraio 1994.
- Piomallo Agata, *I Racconti di Domenico Rea*, *Il Baretto*, n. 35-36, Il Baretto Editore, Napoli, 1965, pp. 132-5.
- Pomilio Mario, *Domenico Rea e la narrativa meridionale*, *Nord e Sud*, n. 59, Milano, ottobre 1959.
- Pomilio Mario, *Cammino e destino di Domenico Rea*, *La Fiera Letteraria*, , Roma 21 marzo 1965.
- Pomilio Mario, *I racconti di Rea*, *Realtà del Mezzogiorno*, Cappelli, Bologna-Napoli, marzo 1966, pp. 229-235.
- Prisco Michele, *Al parroco non piace Spaccanapoli*, *La Voce*, 20 marzo 1948, p. 3.
- Prisco Michele, *Solo un anno fa moriva, nessuno più lo ricorda*, *Il Nostro Tempo*, 19 febbraio 1995.
- Raboni Giovanni, *Neorealismo la sua prigionia*, *Corriere della Sera*, 27 gennaio 1994.
- Ravegnani Giuseppe, *Nota su Domenico Rea*, in *Uomini visti (1914-1954)*, vol. II, Mondadori, Milano, 1955, pp. 244-8.
- Rea Lucia, *Domenico Rea mio padre*, in AA.VV., *La tradizione del “cunto” da Giovan Battista Basile a Domenico Rea*, a cura di Caterina De Caprio, Libreria Dante & Descartes, Napoli, 2007, pp. 179-182.
- Rimanelli Giose, *I meridionali*, in *Il mestiere del furbo. Panorama della narrativa italiana contemporanea*, Sugar, Milano, 1959, pp. 242-53.
- Rimanelli Giose, *Domenico Rea ci parla del dolore*, *Rotosei*, 5 giugno 1959.
- Riva Franco, *Ritratto di maggio di Rea un anti-Cuore senza felicità*, *L’Avvenire d’Italia*, 7 maggio 1953.
- Robertazzi Mario, *Le belle storie del Sud. Pianto e riso nel romanzo di Domenico Rea*, *Il Corriere d’Informazione*, 12 giugno 1959.
- Russo Luigi, *I Narratori 1850-1957*, terza edizione integrata ed ampliata, con un’appendice di Giuliano Manacorda, Principato, Milano, 1958, pp. 466-469.

- Rutoli Fiametta, *Una generazione di uomini soli, Nord e Sud*, a. XLI, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, febbraio 1994.
- Saccone Antonio, *Cancer barocco, l'approdo al romanzo di Domenico Rea. Pirandello Palazzeschi, Ungaretti Marinetti e altri*, in ID., *Qui vive/sepolto/un poeta*, Liguori, Napoli, 2008.
- Scarpa Domenico, *Le 99 disgrazie di Pulcinella, ossia Domenico Rea nel canone del Novecento*, in AA.VV., *La tradizione del "cunto" da Giovan Battista Basile a Domenico Rea*, a cura di Caterina De Caprio, Libreria Dante & Descartes, Napoli, 2007, pp. 321-365.
- Scarsi Giovanna, *Il "caso" Rea, Il Raggiungimento Librario*, a. XLVII, n. 3, Unione stampa periodica italiana, Milano, marzo 1980, pp. 86-88.
- Salinari Carlo, *L'ultimo libro di Domenico Rea. Ritratto di maggio*, *L'Unità*, 23 luglio 1953, p. 3.
- Salinari Carlo, *La strada di Rea, Il contemporaneo*, 28 ottobre 1955.
- Salinari Carlo, *Racconti per ragazzi, Vie nuove*, Roma – Milano, dicembre 1960, p. 46.
- Sbragi Lorenzo, *I Racconti di Rea, Nostro Tempo*, 1960.
- Semi Francesco, *Letteratura di sfondo, Studium*, Ed. Studium, Roma, 1953, pp. 785-90.
- Sereni Vittorio, *Una festa di lacrime, Milano Sera*, 20-21 dicembre 1950, p. 3.
- Sica Luciana, *Una ombra sulla Strega, Repubblica*, 05 giugno 1993, p. 38, sezione Cultura.
- Siciliano Enzo, *Il vero della vita nell'«antico» Rea, Il Corriere della Sera*, 5 gennaio 1991.
- Sobrero Ornella, *Una vampata di rossore, Leggere*, a. V, n. 7, Arti Grafiche Italiane, Roma, luglio 1959.
- Spagnoletti Giacinto, *Un neorealista con il linguaggio del Boccaccio, ABC*, 21 febbraio 1965.
- Spagnoletti Giacinto, *Esiste lo scrittore meridionale, Belfagor*, a. XXXV, gennaio 1980, pp. 104-106.
- Stefanile Mario, *L'anti-Cuore di Domenico Rea, Il Mattino*, 5 aprile 1953.
- Stefanile Mario, *Allegria e malizia di Domenico Rea*, in ID., *Labirinto napoletano. Studi su scrittori di ieri e di oggi*, E.S.I., Napoli, 1958, pp. 183-190.
- Stefanile Mario, *Una vampata di rossore, Il Mattino*, Napoli, 10 giugno 1959, p. 3.
- Stefanile Mario, *Le doti di Domenico Rea*, in *La letteratura a Napoli (1930-1970)*, vol. X, Società Editrice Storia di Napoli, Napoli, 1970, pp. 627-31.
- Stefanile Mario, *Cinquant'anni di vita letteraria*, in *Sessanta studi di varia letteratura*, Guida, Napoli, 1972.
- Tempesti Fernando, *Domenico Rea, Paragone-Letteratura*, n. 68, Sansoni, Firenze, 1955, pp. 81-3.
- Titti Marrone, *Quella volta che siadirò per un libro, Il Mattino*, 24 gennaio 2004.
- Titti Rosa Giovanni, *Racconti di Rea, L'Osservatore Politico e Letterario*, Roma, 1955, pp. 88-9.

- Tranquilli Lucia, *Segnalazioni letterarie: Racconti di Cicognani e di Rea. Un romanzo di Edilio Rusconi*, *Giornale di Trieste*, 25 marzo 1948, p. 3.
- Treccagnoli Pietro, *Il gran ritorno di Gesù, fate luce, lampi di magnesio firmati Mimì Rea. Ripubblicato uno dei capolavori dello scrittore, da vent'anni assente dalle librerie*, *Il Mattino*, 30 gennaio 2010, p. NA48.
- Trombatore Gaetano, *Le due Napoli*, in *Scrittori del nostro tempo*, Manfredi, Palermo, 1959, pp. 125-130.
- Trotta Nicoletta, *Dall'epistolario di "uno scrittore per caso": lettere di Domenico Rea ad Aldo Camerino*, *Autografo*, a. XVII, n. 42, gennaio-giugno 2001, pp. 29-42.
- Tumiati Corrado, *Domenico Rea. Spaccanapoli, Il Ponte (Rivista mensile di politica e letteratura)*, a. IV, I semestre, 1948, p. 279-281.
- Vallone Aldo, *Prisco, Rea e il romanzo borghese*, in AA. VV., *Ricerche letterarie e bibliografiche in onore di Renzo Frattarolo*, Bulzoni, Roma, 1986, pp. 199-205.
- Varese Claudio, *Scrittori d'oggi*, in *Nuova Antologia*, Nuova Antologia, Roma, febbraio 1953, pp. 239-246.
- Vené Gianfranco, *La strada di Rea, Fenarete. Letture d'Italia*, Rabarzuca, Milano, febbraio 1960, pp. 53-55.
- Vicari Giambattista, *La letteratura "ohi Peppi"*, con interventi di Raffaele Brignetti (*I giornalisti!*), Angelo Romanò (*Neorealismo?*), Ornella Sobrero (*Or duro, acerbo, ora pieghevole*), *il Caffè*, n. 8, novembre e dicembre 1954.
- Vigorelli Giancarlo, *Rea, un sospetto di virtuosismo*, *La Fiera Letteraria*, 17 luglio 1955.
- Vigorelli Giancarlo, *Perché continuiamo a scrivere*, *La Fiera Letteraria*, Roma, 15 maggio 1955.
- Virdia Ferdinando, *Rea e il romanzo*, *La Fiera Letteraria*, Roma, 14 giugno 1959, p. 2.
- Voce *Domenico Rea*, in *Dizionario della letteratura italiana contemporanea*, a cura di Ronconi Enzo, Vallecchi, Firenze, 1973.
- Voce *Domenico Rea*, in *Autodizionario degli scrittori italiani*, a cura di Felice Piemontese, Leonardo, Milano, 1990.
- Voce *Domenico Rea*, in *Dizionario della letteratura italiana*, a cura di Bonora Ettore, Rizzoli, Milano, 1977.
- Voce *Domenico Rea*, in *Dizionario generale degli autori italiani contemporanei*, Vallecchi, Firenze, 1974.
- Voce *Rea Domenico*, in *Dizionario critico della letteratura italiana del Novecento*, a cura di Ghidetti Enrico e Luti Giorgio, Riuniti, Roma, 1997.
- Voce *Rea*, in *Dizionario autori italiani contemporanei*, Guido Milano, Milano, 1991.

INTERVISTE

- Ambrosiani A, *Quella ninfa l'ho inseguita per una vita intera*, *Secolo d'Italia*, 9 luglio 1993, Roma.

- Anonimo, *L'Arte è Delicatezza, diceva Emilio Cecchi*, *La Fiera Letteraria*, a. XLVII, n. 10, 18 aprile 1971.
- D'Oria Anna Grazia (a cura di), *Per Ninfa plebea, L'Immaginazione*, n. 104, Nuova Emme, Lecce, giugno-luglio 1993.
- Filippini Gabriella, Intervista a Domenico Rea, *Il Vigile Urbano*, gennaio 1994, p. 73, Maggioli Editore, Rimini.
- Fornaini Maurizio, *La necessità delle parole, Intervista a Domenico Rea, Inventario*, n. 8, maggio-agosto 1983, pp. 3-4.
- Forte Gioacchino, *Chi sono, da dove vengo, perché scrivo*, in Rea Domenico, *Ritratti di scuola*, De Agostini, Novara, 1989, p. 19
- Giunta Francesco A., *Domenico Rea e La ninfa plebea*, Intervista, *Punto d'Incontro*, n. 2, settembre-ottobre 1993, anno XVI.
- Mannoni Francesco, *Incontro con Domenico Rea lo scrittore di Spaccanapoli, Libertà*, 23 dicembre 1986.
- Minore Renato, *Nofì, paese d'inganni e di ninfe plebee*, Intervista a Domenico Rea, *Il Messaggero*, 1 luglio 1993.
- M.B.A., *Sei domande a: Domenico Rea, Uomini e libri*, n. 14, Effe Emme, Milano, giugno 1967, p. 22.
- Moriconi Bernardina, *Così Domenico Rea: sono l'osservatore di me stesso, Puglia*, 18 maggio 1985.

BIBLIOGRAFIA DI CRITICA GENERALE

- (Anonimo), *L'emigrazione, Cronache meridionali*, n. 3, marzo 1954.
- AA. VV., *Inchiesta sul Neorealismo*, (a cura di Bo Carlo), E.R.I., Torino, 1951.
- AA. VV., *L'analisi del racconto*, (a cura di Roland Barthes), Valentino Bompiani, Milano, 1969.
- AA. VV., *Classi sociali e strati nel mutamento culturale*, (a cura di Achille Ardigò), La Scuola, Brescia, 1976.
- AA. VV., *Classi sociali e politica nel Mezzogiorno: materiale per l'analisi della società meridionale*, Rosenberg & Sellier, Torino, 1978.
- AA. VV., *Letteratura italiana. Novecento. I Contemporanei*, ideazione e direzione di Gianni Grana, vol. VII, Marzorati, Milano, 1979: [I capitolo, in esso: Confronto e scontro sul «neorealismo» (9 saggi). II capitolo, in esso: Ignazio Baldelli, *La lingua della narrativa*, pp. 6902-6913].
- AA. VV., *Letteratura italiana contemporanea*, III vol., diretta da Mariani Gaetano, e Petrucciani Mario, Lucarini, Roma, 1982.
- AA. VV., *Narratori italiani del secondo Novecento: la vita, le opere, la critica*, (a cura di Luti Giorgio), Nuova Italia Scientifica, Roma, 1985, pp. 185-7.
- AA. VV., *Da plebe a popolo*, La Nuova Italia, Firenze, 1986.
- AA. VV., *La letteratura dell'emigrazione*, F. G. Agnelli, Torino, 1991.
- AA. VV., *Il risveglio della ragione: quarant'anni di narrativa a Napoli, 1953-1993: atti del Convegno Il mare non bagna Napoli, 15 aprile 1993*, (a cura di Tortora Giuseppe), Avagliano, Napoli, 1994.
- AA. VV., *Narrare il Sud: percorsi di scrittura e di lettura*, a cura di Fofi Goffredo, postfazione di Vincenzo Consolo, Liguori, Napoli, 1995.

- AA. VV. *Largo Settimo cielo: plebe e popolo a Napoli nel secondo Ottocento*, (a cura di) Atanasio Mozzillo, Liguori, Napoli, 1995.
- AA. VV., *Storia dell'emigrazione italiana*, (a cura di Piero Bevilacqua, Andreina De Clementi e Emilio Franzina), Donzelli, Roma, 2001.
- AA. VV., *Scrittori di fronte alla guerra: atti delle giornate di studio, Roma, 7-8 giugno 2002*, a cura di Maurizio Fiorilla e Valentina Gallo, Aracne, Roma, 2003.
- Alicata Mario, *Il meridionalismo non si può fermare ad Eboli*, *Cronache Meridionali*, anno I, n. 9, settembre 1954, pp. 585-603.
- Aristide Marchetti e Guido Tassinari, *La resistenza nella letteratura*, Ebe, Roma, 1975.
- Artieri Giovanni, *La Penultima Napoli, Il votta-votta, Invito alla canzonetta e Napoli europea*, in *Penultima Napoli*, Longanesi, Milano, 1963.
- Asor Rosa Alberto, *Il carciofo della dialettica*, in *Intellettuali e classe operaia*, La Nuova Italia, Firenze, 1973, pp. 139-147.
- Auerbach Erich, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, con un saggio introduttivo di Roncaglia Aurelio, Einaudi, Torino, 1956.
- Baldacci Luigi, *Letteratura e verità*, Riccardo Ricciardi, Milano-Napoli, 1963.
- Baldacci Luigi, *Le idee correnti e altre idee sul Novecento*, Vallecchi, Firenze, 1968.
- Barberi Squarotti Giorgio, *Due problemi dialettali*, in *Poesia e narrativa del secondo Novecento*, Mursia, Milano, 1961, pp. 141-157.
- Barberi Squarotti Giorgio, *La narrativa italiana del dopoguerra*, Cappelli, Bologna, 1965.
- Bartolini Elio, *Caratteri positivi e negativi dei narratori meridionali*, *Prospettive Meridionali*, Centro democratico di cultura e di documentazione, Napoli, 1955, pp. 25-6.
- Benussi Cristina, *L'età del neorealismo*, Palombo, Palermo, 1980.
- Bertacchini Renato, *Neorealismo e dialetto nella narrativa contemporanea*, in *Figure e problemi di narrativa contemporanea*, Cappelli, Bologna 1960, pp. 125-158.
- Bertacchini Renato, *Guerra e letteratura*, *Studium*, a. LXII, n. 1, Ed. Studium, Roma, gennaio 1966, pp. 472-482.
- Bigongiari Piero, *Radici, linguaggio e stile di una narrativa*, *Prospettive Meridionali*, 1955, Centro democratico di cultura e di documentazione, Napoli, pp. 26-8.
- Bocelli Arnaldo, *Documento e racconto*, in *Letteratura del Novecento*, Salvatore Sciascia, Caltanissetta-Roma, 1975. (Serie II, 1980, pp. 251-256).
- Bocelli Arnaldo, *Giovani e nuovi*, in *Letteratura del Novecento*, Salvatore Sciascia, Caltanissetta-Roma, 1980, pp. 335-340.
- Bocelli Arnaldo, *Letteratura del Novecento*, Salvatore Sciascia, Caltanissetta-Roma, 1980.
- Bocelli Arnaldo, *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, pt. IV, Marzorati, Milano, 1968.
- Boselli Mario, *Ragioni del dialetto*, *Nuova Corrente*, n. 17, gennaio-febbraio 1960, pp. 15-19.

- Brignetti Raffaello, *Narrativa meridionale?*, *Prospettive Meridionali*, Centro democratico di cultura e di documentazione, Napoli, 1955, pp. 27-28.
- Bruno Francesco, *Letteratura meridionale*, Pellegrini Editore, Cosenza, 1968
- Calogero Giovanni, *La narrativa del neorealismo*, Principato, Milano, 1979.
- Calvino Italo, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Einaudi, Torino, 1947 (2002).
- Candela Elena, *Neorealismo. Problemi e crisi*, L'Orientale, Napoli, 2003.
- Capuana Luigi, *Gli americani di Rabbato*, Sandron, Milano, 1912 (1909).
- Casadei Alberto, *Romanzi di Finisterre*, Carrocci, Roma, 2000.
- Cassieri Giuseppe, *Meridionale o meridionalista?*, *Prospettive Meridionali*, Centro democratico di cultura e di documentazione, Napoli, 1955, pp. 24-5.
- Castellet Jose Maria, *L'ora del lettore: note introduttive alla letteratura narrativa dei nostri giorni*, trad.it., Einaudi, Torino, 1962. (Titolo originale: *La hora del lector: notas para una iniciacion a la literatura narrativa de nuestros dias*, Barcelona, 1957).
- Cataldi Pietro, *Realismo e Neorealismo*, in *Le idee della letteratura: storia delle poetiche italiane del Novecento*, NIS, Roma, 1994, pp. 137-138.
- Cattaneo Giulio, *Aspetti della narrativa meridionale*, *Prospettive Meridionali*, Centro democratico di cultura e di documentazione, Napoli, 1955.
- Cecchi Emilio, *Di giorno in giorno. Note di letteratura italiana contemporanea*, Milano, Garzanti, II ed., 1959.
- Ceserani Remo e De Federicis Lidia, *Il materiale e l'immaginario. Manuale di letteratura*, Loescher, Torino, 1994.
- Chatman Seymour Benjamin, *Storia e discorso*, Pratiche, Parma, 1981.
- Colletta Pietro, *Storia del reame di Napoli*, a cura di Anna Bravo, UTET, Torino, 1975 (Bonamici, Losanna, 1847).
- Colucci Michele e Sanfilippo Matteo, *Come studiare le migrazioni? Questioni di metodo*, in *Le migrazioni. Un'introduzione storica*, Carocci, Roma, 2009.
- Corti Maria, *Il viaggio testuale*, Einaudi, Torino, 1978.
- Crovi Raffaele, *Meridione e letteratura*, *Il Menabò*, n. 3, Giulio Einaudi, Torino, 1960, pp. 267-291.
- Crupi Pasquino, *Gli emigrati nel mirino della letteratura narrativa e L'emigrazione impedita, tollerata, tutelata*, in *Un popolo in fuga: viaggio letterario tra gli emigrati d'Italia nel Mezzogiorno della Calabria*, Pellegrini, Cosenza, 1982.
- Crupi Pasquino, *La tonnellata umana. L'emigrazione calabrese 1870-1980*, Barbaro, Reggio Calabria, 1994.
- De Amicis Edmondo, *Poesie*, F. Casanova, Milano, 1889.
- De Amicis Edmondo, *Sull'oceano*, Garzanti, Milano, 1944.
- De Martino Ernesto, *Morte e pianto rituale : dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Edizioni scientifiche Einaudi, Torino, 1958.
- De Nobili Taruffi, *La questione agraria e l'emigrazione in Calabria*, LORI, Firenze, 1908.
- Di Biase Carmine, *L'altra Napoli: scrittori napoletani d'oggi*, Società editrice napoletana, Napoli, 1978.
- Di Biase Carmine, *Novecento letterario italiano: ricognizioni*, Liguori, Napoli, 1997.

- Di Biase Carmine, *Sillogie letteraria*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 2004.
- Durante Aldo, *I meridionali e gli altri, Nord e Sud*, n. 59, Stampa Arche tipografia, Milano, 1959, pp. 42-46.
- Eco Umberto, *Come si fa una tesi di laurea*, Tascabili Bompiani, Milano, 1977.
- Falchetto Bruno, *Storia della narrativa neorealista*, Mursia, Milano, 1992.
- Falchetto Bruno, *Neorealismo e scrittura documentaria*, in AA. VV., *Letteratura e Resistenza*, (a cura di Bianchini Andrea e Lolli Francesca), Clueb, Bologna, 1997, pp. 43-58.
- Falqui Enrico, *Esigenze artistiche e occorrenze politiche, Prospettive Meridionali*, Centro democratico di cultura e di documentazione, Napoli, 1955, pp. 26-27.
- Falqui Enrico, *Tra racconti e romanzi del Novecento*, G. D'Anna, Messina-Firenze, 1950.
- Fernandez Dominique, *Madre mediterranea*, traduzione di Paolo Caruso, Mondadori, Milano, 1967.
- Ferretti Gian Carlo, *Introduzione al neorealismo*, Strumenti Editori Riuniti, Roma, 1974. (ed. II, 1977).
- Ferri Teresa, *Le parole di narciso: forme e processi della scrittura autobiografica*, Bulzoni, Roma, 2003.
- Franzina Emilio, *La grande emigrazione*, Marsilio, Venezia, 1976.
- Frigessi Castelnuovo Delia e Risso Michele, *A mezza parete: Emigrazione, nostalgia, malattia mentale*, Einaudi, Torino, 1982.
- Galasso Giuseppe, *L'emigrazione e lo sviluppo del Mezzogiorno, Nord e Sud*, n. 59, Stampa Arche tipografia, Milano, 1959, pp.65-88.
- Galimberti Umberto, *Paesaggi dell'anima*, Mondadori, Milano 1996.
- Gallo Niccolò, *Letteratura e mezzogiorno, Società*, Einaudi, Roma, 1952, pp. 88-91.
- Garoglio Diego, *Fior di vita*, Bemporad, Firenze, 1909.
- Genette Gerard, *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino, 1972.
- Ghirelli Antonio, *Napoli italiana. La storia della città dopo il 1860*, Einaudi, Torino, 1977.
- Giammattei Emma, *Il Romanzo di Napoli: geografia e storia letteraria nei secoli XIX e XX*, Guida, Napoli, 2003.
- Giannantonio Pompeo, *Letteratura e meridionalismo. Le premesse, Critica Letteraria*, a. III, fasc. II, n. 7, Istituto Grafico Italiano, Napoli, 1975, pp. 233-260.
- Golino Enzo, *Dopo il 1943*, in *Cultura e mutamento sociale*, Comunità, Milano, 1969, pp. 261-300.
- Golino Enzo, *Letteratura e classi sociali*, Laterza, Bari, 1976.
- Golino Enzo, *La distanza culturale*, Cappelli, Bologna, 1980.
- Golino Enzo, *Questioni meridionali*, in *La distanza culturale*, Cappelli, Bologna, 1980, pp. 242-255.
- Gramsci Antonio, *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*, Einaudi, Torino, 1949. (3. ed., Editori riuniti, Roma, 1996).
- Gramsci Antonio, *Letteratura e vita nazionale*, Einaudi, Torino, 1950. (ed. XXIV, nuova ed. riveduta e integrata sulla base dell'ed. critica dell'Istituto Gramsci a

- cura di Valentino Gerratana, con introduzione di Sanguineti Edoardo, Editori Riuniti, Roma, 1987).
- Gramsci Antonio, *Quaderni dal carcere*, (edizione critica a cura di Valentino Gerratana), Einaudi, Torino, 1975.
- Guttuso Renato, *Sulla via del realismo*, Società, Einaudi, Roma, 1952, pp. 80-88.
- Hamon Philippe, *Semiologia, lessico, leggibilità del testo narrativo (1972-73)*, Pratiche, Parma-Lucca, 1977.
- Ianni Costantino, *Il sangue degli emigranti*, Comunità, Milano, 1965.
- Isnenghi Mario, *Il mito della grande guerra: da Marinetti a Malaparte*, Laterza, Bari, 1970.
- La Capria Raffaele, *L'armonia perduta*, Mondadori, Milano, 1986.
- Lejeune Philippe, *Il patto autobiografico*, Il Mulino, Bologna, 1986.
- Lombardi Olga, *La giovane narrativa*, Nistri-Lischi, Pisa, 1963.
- Lombardi Olga, *L'impegno. I narratori del Sud*, in *La narrativa italiana nelle crisi del Novecento*, Sciascia, Caltanissetta-Roma, 1971.
- Lombardi Olga, *Narratori italiani del secondo Novecento*, Longo, Ravenna, 1981.
- Lopreato Joseph, *Mai più contadini*, ESI, Napoli, 1990.
- Lukàcs Gyorgy, *Saggi sul realismo*, Einaudi, Torino, 1950.
- Lukàcs Gyorgy, *Il significato attuale del realismo critico*, Einaudi, Torino, 1957.
- Luperini Romano e Melfi Eduardo, *Neorealismo, neodecadentismo e avanguardie*, Laterza, Roma-Bari, 1980. (ed. II, 1990).
- Luperini Romano, *Il Novecento. Apparati ideologici ceto intellettuale sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, Loescher, Torino, 1981.
- Luti Giorgio e Verbaro Caterina, *Dal neorealismo alla Neoavanguardia: il dibattito letterario in Italia negli anni della modernizzazione (1945-1969)*, Le Lettere, Firenze 1995.
- Luti Giorgio, *Narrativa italiana dell'Ottocento e Novecento*, Sansoni, Firenze, 1964.
- Manzotti Fernando, *La polemica sull'emigrazione nell'Italia unita*, Dante Alighieri, Milano, 1969.
- Marchese Angelo, *L'officina del racconto: semiotica della narrativa*, Oscar Mondadori, Milano, 1983.
- Mariani Gaetano, *La giovane narrativa italiana tra documento e poesia*, Le Monnier, Firenze, 1962.
- Marotta Giuseppe, *Prefazione a ID., L'oro di Napoli*, Bompiani, Milano, 1947.
- Mauro Walter, *Cultura e società nella narrativa meridionale*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1965.
- Miccinesi Mario, *L'equivoco del neorealismo e le lamentele dei neorealisti*, in *Uomini e libri*, n. 7, Effe Emme, Milano, marzo-aprile 1966, pp. 6-7.
- Natale Losi, *Vite altrove: migrazione e disagio psichico*, Feltrinelli, Milano, 2000.
- Ojetti Ugo, *Lettera a Piero Parini sugli scrittori sedentari*, in *Pegaso*, settembre 1930.
- Pampaloni Geno, *La nuova letteratura. Modelli ed esperienze della prosa contemporanea*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. IX, *Il Novecento*, a cura di Cecchi Emilio e Sapegno N., Garzanti, Milano, 1970, pp. 599-600.

- Pampaloni Geno, *Modelli ed esperienze della prosa contemporanea*, in *Storia della letteratura italiana*, Vol. IX. Il Novecento, Garzanti, Milano, 1970, p. 599.
- Pasolini Pier Paolo, *Passione e ideologia (1948-1958)*, Garzanti, Milano, 1960. (1973).
- Pedullà Walter, *La letteratura del benessere: struttura e storia della cultura degli anni Sessanta, mode nuove e mode usate in narrativa, poesia e critica: sperimentalismo, neoavanguardia, contestazione, restaurazione*, Bulzoni, Roma, 1973.
- Pedullà Walter, *La narrativa italiana contemporanea (1940-1990)*, Tascabili Economiche Newton, Roma, 1995.
- Piccioni Leone, *La narrativa d'oggi in Italia*, in ID., *Sui contemporanei*, Fabbri, Milano, 1953, pp. 11-35.
- Piccioni Leone, *Denominatori comuni di una stagione narrativa, Prospettive Meridionali*, Centro democratico di cultura e di documentazione, Napoli, 1955, pp. 20-21.
- Piccioni Leone, *Tradizione letteraria e idee correnti*, Fabbri, Milano 1956.
- Piccioni Leone, *La narrativa italiana tra romanzo e racconti*, Mondadori, Milano, 1959.
- Pirandello Luigi, *Maschere nude*, Treves, Milano, 1920.
- Piromalli Antonio, *Introduzione*, in Pasquino Crupi, *Letteratura ed emigrazione*, Casa del Libro, Reggio Calabria, 1979, pp. 7-25.
- Pomilio Mario, *Dialetto e linguaggio, Le Ragioni Narrative*, Pironti, Napoli, marzo 1960, pp. 5-41.
- Pomilio Mario, *Svincoliamoci dal provincialismo, Prospettive Meridionali*, Centro democratico di cultura e di documentazione, Napoli, 1955, pp. 29-30.
- Prisco Michele, *Narrativa o narrativa meridionale?*, *Prospettive Meridionali*, Centro democratico di cultura e di documentazione, Napoli, 1955.
- Pullini Giorgio, *Il romanzo italiano del dopoguerra*, Schwartez, Milano, 1961 (poi Marsilio, Venezia, 1965).
- Rago Michele, *La ragione dialettale, Il Menabò*, n. 1, Einaudi, Torino, 1959, pp. 104-123.
- Rapisardi Mario, *Opere*, vol. III, N. Giannotta, Catania, 1896.
- Ricci Paolo, *Nuovi contenuti nella letteratura e nell'arte del Mezzogiorno, Cronache Meridionali*, n. 3, marzo 1954, pp. 182-191.
- Romanò Angelo, *Cultura e narrativa nel Mezzogiorno, Prospettive Meridionali*, Centro democratico di cultura e di documentazione, Napoli, 1955.
- Salinari Carlo, *Discussioni e conclusioni su Metello e il neorealismo, Società*, giugno 1956.
- Salinari Carlo, *La questione del neorealismo*, Parenti, Firenze, 1960.
- Salinari Carlo, *Preludio e fine del realismo in Italia*, Morano, Napoli, 1967.
- Salinari Carlo, *Storia della letteratura italiana*, Laterza, Bari, 1971.
- Sciascia Leonardo, *Introduzione a Stefano Vilardo, Tutti dicono Germania, Germania*, Milano, Garzanti, 1976, pp. 5-7.
- Sechi Giovanni, *Letteratura come dialetto, Nuova Corrente*, n. 8, gennaio-febbraio 1957, pp. 1-10.

- Segre Cesare, *Le strutture e il tempo*, Einaudi, Torino, 1974.
- Sgroi Riccardo, *Destino del personaggio*, *Silarus*, a. XVIII, n. 103, settembre-ottobre 1982, pp. 57-61.
- Silone Ignazio, *La narrativa e il sottosuolo meridionale*, *Prospettive Meridionali*, Centro democratico di cultura e di documentazione, Napoli, 1955, pp. 24-5.
- Siti Walter, *Il neorealismo nella poesia italiana 1941-1956*, Einaudi, Torino, 1980.
- Sontag Susan, *Malattia come metafora: aids e cancro*, trad. it. di Ettore Capriolo e Carmen Novella, Einaudi, Torino, 1979.
- Spagnoletti Giacinto, *Attesa di una narrativa meridionale*, *Prospettive Meridionali*, Centro democratico di cultura e di documentazione, Napoli, 1955, pp. 21-23.
- Spagnoletti Giacinto, *Considerazioni sulla letteratura meridionale*, in *Scrittori di un secolo*, Marzorati, Milano, 1974 pp. 850-5.
- Stefanile Mario, *Napoli, capitale della letteratura sociale*, *La Fiera Letteraria*, 10 ottobre 1954.
- Stefanile Mario, *Letteratura napoletana e impegno sulla realtà*, *Prospettive Meridionali*, Centro democratico di cultura e di documentazione, Napoli, 1955, pp. 28-29.
- Stefanile Mario, *Labirinto napoletano: studi e saggi letterari su scrittori di ieri e di oggi*, ESI, Napoli, 1958.
- Todorov Tzvetan, *I formalisti russi* (1965), Einaudi, Torino, 1968.
- Teti Vito, *Il paese e l'ombra*, Periferia, Cosenza, 1989.
- Vallone Aldo, *Letteratura e storia meridionale*, vol. II, Olschki, Firenze, 1989, pp. 449-459.
- Vallone Aldo, *Storia della letteratura meridionale*, CUEN, Napoli, 1996.
- Verga Giovanni, *I Malavoglia*, introduzione e note di Roberto Fedi, in appendice la seconda prefazione e la novella *Fantasticheria*, Guerra, Perugia, 1999, (ed. I fu pubblicata da Treves, Milano, 1881).
- Vigni Giorgio, *La critica e l'arte contemporanea*, *Il Ponte*, La Nuova Italia, Firenze, 1949, pp. 188-193.
- Villari Rosario, *Il Sud nella storia d'Italia*, Laterza, Bari, 1975.
- Volpini Valerio, *Autobiografia e polemica*, in ID., *Prosa e narrativa dei contemporanei*, Universale Studium, Roma, 1957, pp. 18-25.